Iosif Sava

1001

AUDITII

AUDITII

AUDITII

AUDITII

AUDIT

Iosif Sava

1001 AUDIȚII

Coperta de N. NOBILESCU

IOSIF SAVA

1001 AUDIŢII

Fişe. Conspecte. Eseuri

EDITURA MUZICALĂ
Bucureşti, 1987

*Sălile de concert, emisiunile muzicale ale Radiotelevizi*unii ne oferă de ani programe din cele mai diverse, urmărind în unele planuri, pe parcursul cîtorva stagiuni, largi obiective educativ-informaționale în domeniul popularizării artei sunetelor.

Iubitorul de muzică, de cele mai diverse vîrste și profesiuni, nu are însă întotdeauna răgazul necesar pentru a poposi săptămînă de săptămînă în sălile de concert sau de a-și adecva programul de muncă, de studiu, de odihnă orelor în care sînt difuzate unele din emisiunile ce-l interesează.

Discurile, înregistrările magnetice rămîn de aceea izvoare muzicale din cele mai căutate. Cei mai mulți dintre noi au la dispoziție la domiciliu piesele predilecte și, de multe ori, în cîteva versiuni. Deseori împătimiții muzicii și-au însușit și ferme criterii estetice, astfel încît fonotecile personale sînt realmente dominate de marile opusuri ale istoriei artelor, ascultate în orele disponibile într-o ordine preferențială.

Simțim însă nevoia într-un moment din evoluția noastră muzicală, să depășim un asemenea tip de contact cu valorile istoriei muzicii și dorim să ne însușim, să înțelegem opusurile, personalitățile istoriei muzicii în mai largi contexte socio-culturale, *contexte în care să putem intui sincroniile culturale ale unor epoci, să pătrundem modul de evoluție al istoriei muzicale în procesul general al cunoașterii umane, să înțelegem întreg registrul de decodificări impus pe parcursul secolelor de interpreții lumii.*

Ajunși într-un asemenea stadiu, melomanii au nevoie pentru o „audiție la domiciliu" de sugestii tematice, de gîndurile, ideile marilor exegeți ai istoriei muzicale, de repere bibliografice.

Volumele de „fișe, conspecte, eseuri" puse în anii din urmă la dispoziția iubitorilor de artă —, Bucuriile muzicii *(Editura Muzicală),* Iubiți muzica secolului 20, Prietenii

muzicii *(Editura Albatros), cuprind cîteva date necesare organizării unor asemenea seriale de audiții.*

Folosind experiența dobîndită de decenii în realizarea unor emisiuni cu profil educativ la Radioteleviziune sau în organizarea unor concerte și spectacole în unele din centrele culturale ale țării, sintetizînd informațiile care au fost vehiculate în aceste manifestări, volumul acesta se vrea, în continuarea cărților amintite, un îndrumar, un instrument de modelare spirituală prin minunata artă a muzicii.

IOSIF SAVA

Sinaia, 14 septembrie 1986

CUPRINS

ILUMINĂRI 9

Estetică şi Educaţie muzicală 10
Introducere în estetica zilelor noastre 21
Muzică şi militantism 30
Marxismul şi Estetica 39
N. Hartmann şi specificitatea muzicii 47
Ivan Sollertinski şi apărarea marii culturi 55
Prime pagini din cercetarea estetică românească . . . 65
Vladimir Stasov şi istoria muzicii 74
A. Serov: „Puterea de a picta cu ajutorul muzicii" . . 82

REPERE 93

Muzica şi spiritul eroic al veacurilor 94
Familii de muzicieni în istoria artei sonore 101
Motivul B.A.C.H. în istoria muzicii 108
Debuturi componistice 116
Opusuri finale 125
Quo vadis musica? 137

VERSIUNI INTERPRETATIVE 157

Leopold Stokowski — credinţa în puterile muzicii . . . 158
Karajan — forţa de a lumina o partitură 169
Zubin Mehta: „Muzica ne descoperă lumea din jur" . 176
În lumea amintirilor lui Arthur Rubinstein 182

CREDO-uri 195

Criteriile moral-politice ale lui Enescu 196
Robert Schumann — poetul şi criticul unui veac de muzică 202

COMENTARII 213

Richard Wagner — teoretician 214

CITITORI 245

Constantin Dimitrescu — muzician de conştiinţă profesională şi civică 246
Supravieţuirea lui Tudor Ciortea 255
Vioara lui Ion Voicu 259
Emanuel Elenescu — creator de dispoziţie interioară . . 270
Mărturii ale muzicienilor 278
Theodor Bălan: „Aurelia Cionca — o viaţă închinată pianului“ 278
Dragoş Tănăsescu: „Emilia Saegiu şi intransigenţele unui învăţămînt ştiinţific“ 282
Eduard Caudella în lupta pentru afirmarea muzicii româneşti 288
Florica Cristoforeanu — vigoarea spiritului românesc . . 297

PUNCTE DE CONTACT 305

Charles Baudelaire şi credinţa în unitatea interioară a artelor 306
Patimile muzicale ale lui Anton Holban 313
Eugeniu Speranţia şi lupta pentru muzică 325
Pasiunile şi exaltările lui Romain Rolland 335

LUMINĂRI

„Ascultînd simfonii de Beethoven —, scria spre jumătatea veacului trecut, Iulius Schmidt în *Istoria artei literare germane* — simţim că e vorba de cu totul altceva decît simpla alternare de bucurie şi tristeţe, în limitele căreia se învîrte de obicei muzica instrumentală. Intuim nebulos abisul tainic al unei noi lumi artistice şi încercăm chinuitor s-o identificăm. S-au făcut adesea tentative de explicare a acestor senzaţii, de transpunere a sunetelor în cuvinte. Muzicienii severi au condamnat aceste tentative, ceea ce e foarte legitim, căci o asemenea tălmăcire reprezintă o muncă zadarnică şi totuşi asemenea experienţe sînt cum nu se poate mai firesti. Vrem să ştim ce anume l-a putut împinge pe compozitor pînă la disperarea atît de nemărginită, pînă la o veselie atît de frenetică ; dorim să deslusim contururile misterioase ale Sfinxului care stă în faţa noastră şi această necesitate se manifestă cu atît mai sensibil cu cît expresia muzicală devine mai fină şi mai detaliată...“ iar Ambros, un estetician al vremii, constată în cartea sa *Hotarele poeziei şi muzicii* scrisă pe la 1856, că „Beethoven a încercat să includă în cercul ideilor sale muzicale reprezentări care se pot pricepe doar cu intelectul...“

Derutantă a fost desigur în veacul trecut, orientarea hotărîtă a muzicii — în primul rînd datorită bineînţeles gînditorului Beethoven, spre o concepţie deliberat-reflexivă... Divertismentul cedase loc gravităţii, lirismul nedeterminat reflexivităţii poetice... Muzica — constată citatul Ambros —, muzica devine atunci *o problemă* pentru ascultător şi într-adevăr pe măsură ce au trecut anii, *numai o adîncă ancorare în filozofie,* numai ridicarea la

nivelul înțelegerii estetice, la înțelegerea faptului că muzica se ridică la o altitudine intelectuală care amintește marile adevăruri ale cugetării abstracte, (ea fiind cum spunea Călinescu, „o artă echivalentă cu filozofia din planul discursiv") — numai o asemenea legare a muzicii de filozofie, poate asigura comentatorului, ascultătorului, mijloacele necesare receptării operei muzicale, asimilării mesajului muzical, înțelegerii interiorității și universalismului limbajului muzical.

Interioritatea și universalismul limbajului muzical

Din această nevoie a înțelegerii filozofice a muzicii, din această nevoie a înțelegerii muzicii și a conținutului intelectual al muzicii trebuie să parcurgem opera unor mari gînditori despre arta sunetelor, cărțile de estetică, de popularizare a cercetării estetice și dincolo de diverse teme de muzicologie, de istorie a muzicii — *relațiile muzicii cu cercetarea estetică* rămîn dominante și, în acest fel, vă puteți explica serialul de „fișe" în care prezentăm pe unii mari reprezentanți ai gîndirii estetice de la Kant la Lukacs, de la Hartmann la Dufrenne, de la Constantin Dimitrescu-Iași și Simion Bărnuțiu la Călinescu, Vianu, Ralea.

Publicînd culegerea de Eseuri *Arta de la A la Z* — de Ion Pascadi, Editura „Junimea" a pus la dispoziția noastră o carte de bază pentru explicarea unor categorii estetice ; culegerea nu este un dicționar, lucrarea nu-și propune o analiză sistematică a unei problematici estetice în care termenii să decurgă unul din altul, gruparea eseurilor nu are nicidecum pretenția unui *sistem* care să epuizeze obiectul meditației, *dar punctează elemente esențiale de cultură estetică.*

Arta de la A la Z ca și lucrările anterior elaborate de regretatul estetician Ion Pascadi —, *Idealul și valoarea estetică, Estetica lui Tudor Vianu, Destinul contemporan al artei, Arta și civilizația,* — studii nuanțate de mare interes științific — concentrînd în paginile lor — cum scria Grigore Smeu în paginile „României literare" — un impresionant efort de teoretizare, îl definesc pe Ion Pascadi ca o personalitate a esteticii

românești contemporane, semnînd o activitate rodnică și complexă ce nu se perimează ușor... Cercetător intens preocupat de destinul și structurile fenomenului artistic în contextul civilizației actuale, afirmat mai cu seamă în domeniul axiologiei estetice al valorificării unor tradiții progresiste, estetician de formație, Ion Pascadi a elaborat studiile frecventînd necontenit artele. Critic de teatru de înaltă profesionalitate, Ion Pascadi avea și o temeinică cultură plastică și muzicală... L-am întîlnit adeseori în sala de concert, știu încă din anii de studenție, în anii '51—'55 cînd frecventam alături de el cursurile și seminariile Facultății de Filozofie — știu de atunci cu cîtă dragoste înconjura Pascadi muzica, și în volumul *Arta de la A la Z*, ca și în toate celelalte 11 volume ale lui Pascadi, găsești muzica, exemplificarea muzicală, dragostea de muzică.

De la „Axiologie" la „Zeii", cele 25 de eseuri ale lui Ion Pascadi din cartea sa *Arta de la A la Z* atacă într-o alăturare, care poate părea nefirească, o tematică aparținînd celor mai diferite discipline dar în fiecare dintre ele (citez cîteva din titluri : *Axiologia, Banalul, Criteriile, Geneza, Îndrăzneala, Kitsch-ul, Militantismul, Receptarea, Socialitatea, Timpul, Umanismul, Valoarea*) găsești idei de mare *actualitate*, găsești bogate izvoare pentru meditații muzicale, pentru înțelegerea unor laturi ale fenomenului muzical, dovedind peremptoriu, deplina aplicabilitate a unei filozofii, a unei estetici, a unui stil de *gîndire* la fenomenul muzical.

Corespondența Artă — Filozofie

Trecînd în revistă cîteva din ideile lui Ion Pascadi, să ne oprim, în primul rînd, asupra legăturilor, asupra corespondenței dintre artă și filozofie. Pascadi insistă asupra faptului că raportul artei cu filozofia a fost deosebit de strîns de-a lungul întregii istorii a gîndirii omenești, operele mari incluzînd în ele valori de cele mai diferite tipuri, inclusiv filozofice, iar procesul de creație ca și cel de receptare fiind călăuzit întotdeauna nu numai de legile proprii, ci și de o viziune generală despre lume, cu o tentă pronunțat filozofică...

Trecînd în revistă asemănările, interferențele și deosebirile dintre artă și filozofie, Pascadi analizează opera ca un produs ideologic al societății... Opera de artă a țintit întotdeauna către universalitate și durată, dar născîndu-se într-o anumită epocă și exprimînd anumite aspirații sau interese, acestea i-au dat de fiecare dată o amprentă ideologică anumită, transformînd-o într-un focar ce avea proprietatea să lumineze și să mărească o întreagă scară de valori. O concepție filozofică, o atitudine etică, un univers de cunoștințe sau moduri de înțelegere a lumii au dat astfel operei o anumită ținută ideologică care *transformă arta într-un semn al vremii și al oamenilor care au creat-o și s-au bucurat de ea.*

Dintotdeauna, sub toate raporturile, opera muzicală este semnul vremii și al oamenilor care au creat-o...

Gîndiți-vă, într-adevăr, ce minunat semn al veacului nostru e Stravinski, Schönberg, Enescu, Hindemith, Șostakovici... Gîndiți-vă cît de bine explică veacul al 19-lea, romanticii de la Berlioz la Bruckner —, gîndiți-vă ce minunat semn al celui de al 18-lea veac, sau ca să folosesc cuvintele lui Pascadi „Ce fenomen și complex pentru operă — dar în același timp ce sugestivă expresie a personalității autorului ei este muzica lui Bach — cu marile ei resurse filozofice și estetice, cu senzaționala ei demonstrație de știință și măiestrie contrapunctică, — muzica lui Bach continuă asaltată de neliniștea îndoielii, muzica lui Bach — aureolă a infinitului, a eternității".

Opera muzicală — semn al vremii și al oamenilor care au creat-o

Preocupat de legăturile dintre artă și filozofie, Pascadi insistă într-un eseu asupra raporturilor *artă — etică.*

Întrebîndu-se, în ce sens poate constitui etica înțeleasă ca disciplină, o modalitate de abordare a operei, cercetătorul face o largă demonstrație cum eticul intră în substanța operei cu efecte dublu convertite, odată cînd din viziune se încorporează în valoare și a doua oară atunci cînd din aceasta trece în viață ; Ion Pascadi vehiculează în acest eseu mai puține exemple muzicale, dar am certitudinea că relațiile artă — etică pot

fi din plin servite de acest teritoriu, pentru că problematica muzicii este o problematică eminamente etică, pentru că așa cum s-a observat, perceperea emoțională a muzicii este substanțială numai *dacă se produce de la înălțimea problematicii ei etice.*

Minunat sublinia acest aspect *Ernest Ansermet* în lucrarea sa *Fundamentele muzicii în conștiința umană.*

„Opera muzicală este un act de exprimare a *omului ca ființă etică*... O expresie estetică a eticii umane, sub diferitele ei modalități și în condiționarea ei universală. Ea nu e deci propriu-zis o expresie a sentimentului, ci o expresie a omului ca ființă afectivă, ceea ce face ca această expresie să se producă prin intermediul unor semnificații sentimentale.

Prin sentimentul trăit se semnalizează o anumită modalitate afectivă, care este implicit și o modalitate etică. Iată de ce operele muzicale bogate în semnificații pot fi obiectul unor experiențe inepuizabile : *nu termini niciodată să le faci înconjurul, să le pătrunzi sensul, să le recunoști diferitele semnificații (subl. n.).*

De aceea sînt ele totdeauna actuale... De asemeni, datorită transcendenței semnificațiilor ei muzica este, după spusele atribuite lui Beethoven, «o revelație mai înaltă decît orice filozofie», ea ne revelează ființa ascunsă din om și, mai ales, prin modalitățile afective individuale și modalitățile etice individuale și colective, ea ne revelează modalități posibile ale omului în general, constantele eticii sale".

Marea istorie a muzicii, capodoperele istoriei muzicii readuc constantele eticii umane și — revenind la eseul lui Pascadi — farmecul reluării unor opere vechi — (farmecul pe care-l degajă în sala de concert *Ofranda* lui Bach, *Eroica* beethoveniană, Tetralogia wagneriană, prima simfonie a lui Enescu) va consta în semnificațiile contemporane pe care le degajă, în perfecțiunea lor inegalabilă, în faptul că rămîn modele *etice* sugestive ale epocii lor.

Minunat semn al vremii ei este opera lui Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Enescu. Dar, insistă Ion Pascadi într-un capitol special în care studiază legătu-

rile artei cu istoria, în care demonstrează că arta nu poate fi ruptă de istorie și cercetată „în sine", în afara oricăror determinări, condiționări, influențe, interrelații, istoria internă, intrinsecă a operei trebuie să fie unită cu istoria ei externă, extrinsecă, pentru a avea diagrama autentică a destinului ei. Semn deci al vremii, arta nu este un simplu reflex al istoriei (deși caracterul ei de simptom reprezentativ este excepțional), ci și o componentă a ei cu un rol modelator deosebit — finalitatea social-estetică a artei este o componentă definitorie a ei, fiind legată de istoria pe care o exprimă și pe care o modelează în același timp.

O componentă definitorie a artei

Alături de viața însăși — scrie Ion Pascadi — de valențele estetice ale ambianței și a relațiilor umane, de valorile politice, etice, filozofice, cognitive, arta are un însemnat *rol în modelarea stilului de viață în genere*, prefigurînd un nou stil estetic. Fiind vorba de modificări ce se produc în existența socială, ca și în ansamblul conștiinței, este evident că istoria — cu momentele ei de vîrf, cu mutațiile pe care le produce, cu universul spiritual pe care-l determină — are aici un rol hotărîtor.

Prin natura ei, arta reușește performanța de a aduna în sine trinitatea atît de caracteristică evoluției istorice — trecutul, prezentul și viitorul. A cînta trecutul luptei poporului pentru progres, a surprinde valorile prezentului și a scruta vizionar viitorul — iată posibilități și în același timp misiuni nobile ale artei.

Concentrat de experiență social-artistică, atitudine specifică față de prezent și predicție a viitorului —, iată tot atîtea valențe ale operei individuale ca și ale artei în ansamblul ei — notează Ion Pascadi. Nu este vorba de virtuți exclusiv cognitive ci și de o viziune axiologică proprie, ambele modelate de scurgerea timpului și influențate de contextul extraartistic în care opera există și funcționează. Constatarea se unește în artă cu aprecierea, mesajul cu expresia, caracterul informativ cu cel formativ, într-un cristal ce luminează existența

umană într-un mod aparte, alăturîndu-se ansamblului valorilor culturii și civilizației.

Concentrat de experiență social-istorică, atitudine specifică față de prezent și „predicție a viitorului", așa poate fi caracterizată opera oricărui mare reprezentant al istoriei muzicii, oricărui autentic deschizător de drumuri în istoria muzicii, numai așa poate fi înțeleasă de pildă opera lui Chopin — compozitor de profunzime și gravitate, autorul unei opere fremătătoare — imagine a tuturor neliniștilor romantice, a marilor lupte pentru demnitate din secolul trecut.

Ion Pascadi își intitulează eseurile din cartea *Arta de la A la Z:* Axiologie, Democrație, Estetică, Etică, Filozofie, Politică, Receptarea, Socialitatea, Umanismul, dar în dorința de a ataca pe un front cît mai mare de probleme ne propune, la un moment dat, cîteva reflecții pe marginea unei noțiuni, care pare a veni din afara artei (o trăsătură a psihologiei curente) — *Îndrăzneala...*

În fapt, arta mare, autentică, nu poate fi înțeleasă fără îndrăzneală.

În artă, desigur, progresul nu presupune înlocuirea clasicilor cu modernii, a unui curent cu cele care l-au precedat, ci aparent, pașnica alăturare și coexistență.

Îndrăzneală — artă autentică

Dar pentru a obține un asemenea drept — spune Ion Pascadi — inovația trebuie să îndrăznească să rupă cu convențiile, să transforme sensibilitatea anchilozată. Trebuie să ai forța de a transforma idealul în real, posibilitatea în fapt, visul în existență artistică.

Oare *Cumințenia pămîntului* sau *Sărutul* lui Brâncuși, la fel ca altădată piesa lui Victor Hugo — *Ernani,* tabloul lui Manet — *Olympia,* muzica lui Wagner — *Tristan și Isolda* n-au surprins și șocat la vremea lor prin noutate, neobișnuit, aparent scandalos și insolit, dovedind că pentru a defrișa noi poteci în pădurea virgină a artei e nevoie de îndrăzneală? Autorul clasicizat astăzi al *Cuvintelor potrivite,* interpreții marelui Will de la Shakespeare Royal Company, artiștii care au proiectat Brasilia, inventatorii muzicii seriale, ai cinematografului ca artă, ai plasticii cinetice n-au dovedit în opera lor

de pionierat îndrăzneală estetică ca înnoire a viziunii și curaj de a înfrunta tradiții conservatoare și rigidități ale sensibilității ? — se întreba Ion Pascadi.

Adevărata artă nu poate fi decît *îndrăzneală* — iar adevărata îndrăzneală este însă aceea care presupune deschiderea spiritului și maleabilitatea sensibilității — care se întemeiază pe cunoașterea și asimilarea reală a inovației, pe curajul de a recunoaște tot ce e osificat în tine însuți și pe capacitatea de autoremodelare nu din considerente exterioare, ci ca o necesitate autentică și firească.

Îndreptați-vă din nou spre teritoriile istoriei muzicii. Nu prin îndrăzneală, îndrăzneală adîncă, creatoare, prin inventivitatea artistică (presupunînd măiestrie nu doar formală ci de esență prin capacitatea de a anticipa evenimente) muzica este, cum s-a spus, prin ea însăși o artă a clarviziunii, a saltului înainte —, nu prin îndrăzneală creatoare —, au fost indicate monumentele istoriei muzicii ?

Ordinea eseurilor integrate de Ion Pascadi este întîmplătoare. Gruparea nu are nicidecum pretenția unui sistem, dar, indiscutabil, între capitolul dedicat îndrăznelii artistice și cel intitulat militantismul există punți dintre cele mai temeinice, pentru că în opinia lui Ion Pascadi, schimbarea, răsturnarea canoanelor, nașterea unor noi norme artistice ca și mutațiile în sensibilitatea estetică sînt, dintr-un anumit punct de vedere, manifestări ale militantismului artistic direct legate de permanenta străduință a artei de a fi originală, de a se impune prin introducerea noului și promovarea unor mijloace de expresie diferite de cele vechi, în cadrul unor structuri de ansamblu radical remodelate. Inovația, atunci cînd nu se limitează la planul formal și nu este făcută „în sine", este întotdeauna o formă de militantism, pentru că introduce forme noi, serii stilistice noi și produce o diversificare a însăși conștiinței artistice, mai deschisă transformărilor.

A combate conservatorismul artistic, rigiditatea sensibilității și obișnuințele osificate

A combate conservatorismul artistic, rigiditatea sensibilității și obișnuințele osificate, care barează drumul spre nou, va fi întotdeauna o deschidere și pentru aceasta o atitudine militantă.

Demonstrînd ideea că militantismul este un produs complex, că nu trebuie judecat într-o manieră monadică, ci privește concertul de ansamblu al artei unei perioade sau epoci, ambianța pe care o formează și măsura în care aceasta mișcă spiritele în drumul lor înainte, Ion Pascadi raportează, pe bună dreptate, militantismul artistic la accesibilitate pentru că a transmite un ideal, o concepție despre lume, presupune că acestea să fie receptate, deci să se stabilească un contact între operă și public. Punînd astfel militantismul artistic în dependență de un raport, se întreabă Ion Pascadi, nu reiese cumva că operele cele mai accesibile sînt automat cele mai revoluționare ? Faptul că toată lumea înțelege sau gustă *Rapsodia română* a lui George Enescu, dar mai puțin *Oedip*-ul său, înseamnă că cea dintîi este militantă și cea de a doua nu ? se întreabă Ion Pascadi. Există diferite tipuri de militantism și dacă ne referim doar la cel general-social, o asemenea concluzie ar fi îndreptățită, în timp ce sub raport artistic, în *Oedip*, Enescu este mai revoluționar pentru că sfarmă forme muzicale vechi, introducînd altele noi.

O veritabilă trăire a artei nu poate veni decît dintr-o veritabilă trăire a ei, astfel încît ea să pătrundă în zonele mai profunde ale conștiinței, ducînd la preluarea atît a mesajului cît și a limbajului. Dar, insistă Ion Pascadi : asimilarea artistică nu înseamnă doar dobîndirea unor informații și reamintirea afectivă a contactului avut cu opera, ci implică nașterea unei *stări* noi, rezultat al pătrunderii valorilor în conștiință, unde determină atitudini și moduri de gîndire. Se poate spune că un asemenea proces este departe de a se produce instantaneu sau chiar într-un timp redus, întrucît el presupune posibilitatea unei meditații detașate, a unei rejudecări și, eventual, reevaluări a percepțiilor avute.

Într-adevăr, un asemenea proces nu se produce instantaneu, și fiecare dintre noi care avem experiența sălii de concert, știm cît de adînc este legat procesul

asimilării muzicii de o stăruitoare, perseverentă revenire asupra pieselor muzicale, mai ales față de cele care ne par mai enigmatice, impenetrabile.

Numai prin revenirea stăruitoare în sala de concert, numai prin străduința de a gusta mereu din noi și noi zone ale gîndirii muzicale, numai dorind să descoperi continuu lumea muzicii, numai punîndu-ți la contribuție toată capacitatea de concentrare intelectuală, ascultînd muzică, numai atras de frumusețile majore ale istoriei, izbîndești să-ți apropii comorile gîndirii muzicale, să te bucuri de muzică, de artă, de zona valorilor ei perene.

Un volum de eseuri de structura cărții lui Ion Pascadi nu poate trece cu vederea problema viitorului artei, și, pe bună dreptate, Ion Pascadi începe capitolul intitulat *Viitorul* cu ideea că poate cele mai multe speculații în legătură cu arta privesc viitorul ei, întrucît ne aflăm pe un tărîm în care neprevăzutul, surpriza, inovațiile cele mai îndrăznețe și mutațiile cele mai curioase par a se fi manifestat și pînă acum. Este de aceea temerar să ne avîntăm în previziuni sigure asupra statutului și înfățișării viitoare a artei, într-o lume aflată și ea în continuă transformare. Oricît de multe discuții ar stîrni părerile noastre privind „viitorii posibili" ai artei — continuă ideea Ion Pascadi —, se poate accepta ideea că universul artistic al viitorului va arăta cu totul altfel decît cel prezent, îndeosebi prin lărgirea orizontului său, prin apariția unor noi obișnuințe și norme de apreciere, prin remodelarea sensibilității estetice în contextul transformărilor existențiale ale viitorului. Tendințele prezente la nivelul vieții —, *socializarea, accelerația, diversificarea, tehnicizarea, miniaturizarea, activizarea individualităților, multilateralizarea,* fuziunea unor activități diverse, paralel cu menținerea autonomiilor dobîndite în timp — iată numai cîteva dintre procesele care vor avea în viitor sigure repercusiuni și asupra artei.

Statutul artei într-o lume aflată în continuă transformare

Și, indiscutabil, la acest „viitor" compozitorii lucrează de ani cu febrilitate, prevestind viitorul prin capodoperele prezentului, un viitor în care marile progrese teh-

nice vor fi reconsiderate sub semnul acelor valori prin care definim ideea de muzică și, cu siguranță, din comorile acumulate pînă acum, spirite larg cuprinzătoare vor realiza sintezele mult rîvnite — o muzică a viitorului, o creație care va rămîne așa cum este marea, umana muzică făurită de talentele lumii contemporane, care va rămîne așa cum spunea Enescu —, „un grai în care se oglindesc însușirile spirituale cele mai adînci ale popoarelor".

INTRODUCERE ÎN ESTETICA ZILELOR NOASTRE

După ce în anul 1951 a scris amplul eseu *Conceptul de stil,* volumele de *Estetică contemporană* elaborate în anul 1960 de profesorul Guido Morpugno Tagliabue rămîn o sistematică sinteză actuală în materie de istorie a doctrinelor estetice, traducerea românească venind să lărgească orizontul de cultură al cititorilor din țara noastră și să aducă într-un anumit sens la zi problemele dezbătute în lucrarea lui Gilbert și Kuhn, *Istoria esteticii,* apărută în Editura „Meridiane", să întregească ideile formulate în cărțile lui Lukacs, Hartmann, Dufrenne difuzate la noi în ultimii ani.

Cercetător de mare erudiție, Morpugno Tagliabue pătrunde cu rigoare în lumea esteticii contemporane și, deși de multe ori sînt vizibile opțiunile sale fenomenologice, și, deși uneori, cum s-a spus, micșorează orizontul problematic diluînd prea evident importanța unor teme abordate de diferiți gînditori ai lumii contemporane, el ne oferă o sistematică prezentare a gîndirii despre artă din ultimul veac, o carte — cum scrie prefațatorul ediției românești, de mare gravitate intelectuală și de profunzime teoretică de netăgăduit, o carte ce se caracterizează printr-o impresionantă erudiție, o mare finețe în momentele de subtilă analiză a faptelor semnificative, o carte ce demonstrează capacitatea de abordare cu curaj a unor probleme spinoase ale esteticii contemporane și un stil elegant, auster, fără divagații inutile. Într-un asemenea cadru, este de la sine înțeles că apar pe parcursul a aproape 800 de pagini de exegeză, nenumărate teze, probleme pe care autorul le pune în circulație, căci, cum remarca și Tagliabue, timp de 24 de secole,

istoria culturii a asistat la succesiunea a numeroase și eterogene doctrine despre frumos și artă dar principiul estetic din care proveneau a evoluat în fond foarte lent...

Ce este frumosul, ce este arta?

Istoria doctrinelor estetice și în special istoria esteticii secolului al 20-lea însumează numeroase, eterogene doctrine despre frumos dar toate caută, în fapt, să răspundă, înainte de toate, la simpla și milenara întrebare : „Ce este frumosul, ce este arta ?“ „Estetica contemporană — scrie Tagliabue —, a înglobat multe direcții și a epuizat multe numeroase moduri de cercetare, fără a ajunge la capătul problemelor sale, dar o disciplină este vie cînd dă încă naștere unor provocări la adresa inteligenței“.

Propunîndu-și o asemenea aventură științifică, Tagliabue parcurge cu un ochi critic drumurile străbătute în ultimul veac de concepțiile despre artă, aducîndu-ne, înainte de toate, excelente elemente de informație pe baza cărora putem detașa principalele direcții ce caracterizează evoluția gîndirii esteticii contemporane. O asemenea sistematizare este o sarcină dificilă, dar parafrazînd o idee a lui Tagliabue, cititorii pot trage o concluzie socratică, „dialogul ne va învăța cel puțin să înțelegem mai bine proverbul frumosul este dificil...“

Tagliabue studiază, sistematizează contribuțiile a diverse direcții, metode, concepții estetice ale veacului nostru, dar cum spune cercetătorul italian, fiecare epocă în măsura în care este originală, moștenește aportul culturii precedente, pe care o duce apoi la rezultate neprevăzute. Așa s-au petrecut lucrurile în veacurile trecute, atît pentru „secolul luminilor“ cît și pentru „romantism“. Același lucru se poate spune și despre cultura zilelor noastre ; ea a fermentat și a adus la maturitate gîndirea secolului trecut. Iată de ce, înainte de a trece la investigarea esteticii veacului nostru, Tagliabue creionează un tur de orizont asupra antitezelor secolului al 19-lea, găsind în ele, așa cum este firesc, rădăcini ale gîndirii contemporane.

În concepția lui Schopenhauer, Tagliabue descoperă de pildă un exemplu de orientare, care se afirma la

începutul secolului, aceea a naturalismului. Asistăm de fapt la reconcilierea cu natura, iar gîndirea lui Schopenhauer va furniza peste ani, argumente și confirmări celor mai diverse tendințe, crede Tagliabue, cele ale romanticilor întîrziați de tipul lui Wagner sau ale noilor pozitiviști de tipul lui Guyau.

Reconcilierile naturalismului

Naturalismul se apropie de unele exigențe ale realismului ; el va servi ca reacție la morala conformistă a minciunii convenționale și la creații bazate pe ficțiunea arbitrară. Reprezentanții curentului naturalist, (cu fundamente puternice în Franța și în Anglia secolului al 19-lea), afirmînd un concept hedonist al frumosului, cu rădăcini în filozofia individului, socot că plăcerea vitală atinge punctul său culminant într-un sentiment al solidarității umane, că perfecțiunea individului se realizează în societate, că individul este împăcat cu el însuși atunci cînd este împăcat cu mediul său și de abia atunci atinge plenitudinea și contribuie la o modificare inovatoare a mediului, care îl perfecționează la rîndul său. Astfel pentru Guyau (ca și pentru discipolii lui Spencer), „a trăi o viață plină și viguroasă înseamnă estetică", „arta înseamnă viață concentrată", „viața, realitatea — iată scopul adevărat al artei".

Fără îndoială că naturalismul (prin această tendință de reconstituire, cum s-a spus, a planului real în detaliile cele mai verosimile), a degenerat în planul creației la o aglomerare de amănunte neesențiale, nesemnificative, nesubordonate unui mesaj artistic și astfel la lipsa de perspectivă estetică a artei. Dar dincolo de aceste consecințe naturalismul a lărgit în cele mai multe cazuri, a lărgit în mod considerabil, sfera explorării artistice...

Reducînd subiectul la teritoriile muzicii să nu uităm :

— ecourile sale în suprasolicitarea stărilor de spirit tensionate proprii wagnerismului ;

— ecourile sale în ilustrarea subiectivității printr-o expresie emoțională disonantă, crispată, înclinată spre fantastic și irațional, specifică tendințelor stilistice expresioniste (să ne amintim de pildă de Schönberg, Berg) ;

— și să nu uităm influența naturalismului în opera veriștilor italieni (Mascagni, Leoncavallo, Puccini), carac-

terizați prin minuțiozitatea descrierii, îndrăzneala inovației, dorința reflectării totale a realității...

Fundamentala relație — conținut — formă în opera de artă

Analiza rădăcinilor gîndirii esteticii contemporane îl obligă pe Tagliabue la un popas hotărîtor în zonele esteticii formaliste, orientare ce a adus în principal în discuție eterna, fundamentala relație, „conținut — formă în opera de artă".

Îmbrăcînd în timp, diverse ipostaze, avînd izvoare teoretice în interpretările exaltat romantice sau dogmatice (date unor teze kantiene privitoare la autonomia artei sau la condiția specifică a formei în definirea și diferențierea specifică a operei de artă), concepțiile formaliștilor, negînd unitatea indisolubilă a conținutului și formei ajung, în fond, să minimalizeze importanța frumuseții emoționale, importanța conținutului ideologic emoțional în favoarea supraestimării aspectelor formale, absolutizării funcționalității formei.

În această ordine de idei trebuie să subliniem faptul că exagerînd funcționalitatea formei, reprezentanții unor asemenea orientări au contribuit totuși la efortul permanent, al tuturor marilor reprezentanți ai artei, la obținerea de noi mijloace de expresie, la perfecționarea tehnicilor de creație, dar revin, prin diversitatea ipostazelor sale — autonomism, estetism, eclectism, arhaism, epigonism, academism — formalismul se leagă, de obicei, mai mult de perioadele de criză ale culturii, influența sa teoretică manifestîndu-se mai cu seamă în cadrul unor curente experimentaliste.

Insistăm asupra orientării formaliste, (de altfel larg analizată în cartea lui Tagliabue) pentru că, de multe ori, teoreticienii formalismului au încercat să racoleze, înainte de toate, teritoriile artei sunetelor.

Pornind de la nevoia muzicii de a găsi, pe parcursul secolelor, noi și noi mijloace de organizare, Herbart, Zimmermann, Hanslick, Fiedler, reluînd teze kantiene (Kant vedea în muzică un joc al senzațiilor, un arabesc liber, „o artă mai degrabă plăcută decît o artă frumoasă", filozoful german credea că efectul emoțional nu este esențial ci secundar, avînd un caracter fiziologic și

nu spiritual), vor intra în polemică cu autorul *Criticii raţiunii pure*, reactualizînd antice principii ale consonanţei, simetriei, proporţiei.

Reactualizînd antice principii ale consonanţei, simetriei, proporţiei

Hanslick socotea muzica în cartea sa *Despre frumosul muzical*, apărută în anul 1851, drept „o pură construcţie sonoră, o artă a formelor sonore în mişcare, excluzînd posibilitatea transmiterii unui conţinut de sentimente sau reprezentări. Este cunoscută concepţia lui Hanslick despre creaţia muzicală de la sfîrşitul veacului trecut, încercarea sa de a crea o dualitate (act cu mari consecinţe în teoria şi practica vieţii muzicale), între arta brahmsiană şi cea wagneriană.

Conform concepţiilor formaliste (prin care muzica nu exprimă sentimente determinate, ea reuşind să sugereze doar stări sufleteşti, dispoziţii, modificări psihice, într-un cuvînt o dinamică a sentimentelor), este respinsă muzica programatică şi apare deci firească reacţia faţă de sincretismul wagnerian şi adeziunea faţă de ceea ce Hanslick numea „purismul gîndirii lui Brahms"...

Relaţia a rămas (o ştim astăzi mai bine ca oricînd studiind destinul artei lui Brahms) falsă, pentru că dincolo de înclinaţia marelui compozitor german spre rigoare arhitectonică şi spre genuri instrumentale, nelegate deci de influenţe literare, opera lui Brahms impune înainte de toate, prin ceea ce formaliştii refuză dintotdeauna muzicii : conţinutul de idei, capacitatea de comunicare spirituală.

Detaşînd în continuare sistematizările lui Tagliabue, cîteva cuvinte despre o altă direcţie doctrinară pe care profesorul de la Triest o numeşte pozitivă, obiectivă, fenomenologică, istorică, direcţie doctrinară pe care o regăsim la reprezentanţii esteticii fenomenologice.

Particularităţile esteticii fenomenologice

În „fişa" dedicată lui Michel Dufrenne şi cărţii sale *Fenomenologia experienţei estetice*, am prezentat pe larg obiectivele acestei metode, valorile şi limitele ei în cultura veacului.

Toţi reprezentanţii acestei direcţionări au susţinut teze cu particularităţi distincte, investigînd toate aspec-

tele relației creator — creație — spectator dar ei se întîlnesc într-o problematică comună care nu este nici a artistului și nici a spectatorului ci a operei de artă ca fenomen istoric. Indiferent de deosebirile dintre ei, reprezentanții esteticii fenomenologice pornesc, în general, de la studiul datelor artistice așa cum le oferă observația istorică, subliniază de multe ori evoluția artei concepută ca o evoluție a spiritului, recunosc condițiile frumosului (aceleași pe care le găsim în creațiile naturii — simetrie, proporție, ordine), analizează și, în general, iau în considerație condiționarea socio-politică a artei, subliniind uneori faptul că artele se nasc în conformitate cu aceste condiții.

In secțiunea dedicată reacției fenomenologice, Tagliabue se ocupă pe îndelete de opera lui Geiger, Conrad, Hartmann, Dufrenne, dar într-un capitol aparte trasează (prin analiza operei lui Souriau, Lalo, Munro) drumurile de la pozitivism la fenomenologie. Interesant este, din acest punct de vedere, studiul procedeelor lui Souriau, procedee care amintesc de analizele fenomenologice în special cînd esteticianul francez studiază sistemul artelor. Souriau examinează aceste corelații în spirit postromantic care constă, grosso modo, în a reduce artele la muzică. Cultul raportului dintre muzică și pictură era de altfel obișnuit în cercul expresioniștilor germani ca și la post-impresioniștii francezi. Raportul arhitectură — muzică apare la Paul Valery ca și la Corbusier ; raportul muzică — literatură a constituit baza simbolismului francez ș.a.m.d. Dar Souriau — remarcă Tagliabue — neglijează procesul invers de derivare a muzicii din pictura impresionistă (ca la Debussy), cubistă (ca la Stravinski) sau expresionistă (ca la Schönberg).

Procedeele muzicale ale lui Souriau

Tezele rămîn, desigur, discutabile... Tagliabue ridică în acest capitol (din păcate fără a rezolva subiectul) problema derivării unor curente estetice în diverse teritorii artistice.

A „derivat", cum insistă Tagliabue, muzica lui Debussy din pictura impresionistă ?

Răspunsul credem că este foarte greu de dat... și nu aducem, într-o asemenea discuție, numai date istorice sau interrelații empirice... Socotim că mai curînd, dincolo de teza derivațiilor, mai reală s-ar demonstra ideea sincronicității. Dincolo de pictura impresioniștilor, muzica lui Debussy, gramatica muzicală debussystă a apărut de pildă ca urmare firească a evoluției tehnicii muzicale, cu o implacabilitate istorică determinată nu de evoluția picturii franceze (pentru că Debussy apărea după Wagner chiar dacă istoria picturii nu-i „năștea", să zicem așa, pe impresioniștii francezi) ci de evoluția gîndirii muzicale și, din acest punct de vedere, repet, mai concludentă devine problema sincronicității apariției impresionismului muzical cu cel pictural decît a derivării lor.

Continuînd „decantarea" contribuțiilor contemporane la teoria artei, să mai amintim o altă direcție studiată în volumele lui Morpugno Tagliabue : estetica existențialistă.

Elementele Esteticii existențialiste

Estetica existențialistă este în fapt un ansamblu de concepții și principii privitoare la artă, manifest în filozofia existențialistă, bineînțeles, caracterul neomogen al gîndirii existențialiste fiind vizibil și pe planul concepțiilor estetice, determinînd (cum spun autorii *Dicționarului de Estetică* apărut în Editura Politică), o mare varietate de teorii, de la conceperea artei ca relevarea unei esențe absconse, mistice, transcendentale a realității (Heidegger, Jaspers Marcel), pînă la înțelegerea artei ca instrument de transformare a realităților (la Sartre de pildă).

Întreaga gîndire a autorilor existențialiști, — notează Tagliabue, poartă o amprentă literară și provoacă, adesea, o reală emoție poetică și — deoarece acești scriitori au considerat uneori manifestările artistice ca un vehicul al adevărurilor esențiale, sîntem tentați să considerăm întreaga tematică existențialistă drept estetică...

Tagliabue operează pe larg în cîmpurile istoriei și concepțiilor existențialiste. Remarcabile sînt astfel diso-

cierile sale în legătură cu raporturile dintre gîndire și poezie, raporturile dintre mituri și mistificări.

Pe parcursul evoluției sale, existențialismul degenerează, pe de o parte, spre aspecte transcendentale, enunțînd o optică nihilistă, în sensul în care toate valorile se golesc de rațiunea de a fi, pe de altă parte, evoluează spre țeluri umaniste, vorbind despre artă drept creație, drept creație capabilă să desprindă semnificații noi, necuprinse încă în Dicționarul artistic, să vorbească despre limbajul artei drept o activitate instrumentală, drept o „funcție umană a formării și a folosirii simbolurilor", arta dobîndind astfel un nou caracter de responsabilitate — responsabilitatea inițiativei —, cum scria Nicola Abbagnano, „în artă vom recunoaște libertatea funcției simbolizante a omului".

Relațiile, exemplificările lui Tagliabue, normal, vin din teritoriile literaturii, cu implicații pentru teoria literaturii. În complexele analize existențialiste, în studiul operei promotorilor existențialismului, Tagliabue se referă însă și la izvoarele doctrinei, izvoare ce „urcă" pînă la Kirkegaard, filozoful care erijează în teorie dispoziția estetică drept o dispoziție înnăscută a naturii împotriva spiritului, iar în concepția lui Kirkegaard, arta care exprimă în modul cel mai viu această stare este muzica. Filozoful va închina de altfel operei multe dintre paginile cărții sale intitulată *Sau — sau.* (În paranteză fie spus, pe baza acestei teze, Fabri va scrie o lucrare de interes pentru toți cei care frecventează lumea muzicii și a teoriei despre artă : *Estetica mozartiană în opera lui Kirkegaard).* Arta văzută ca joc, cifru, lume a simbolurilor, revine adeseori în paginile scrierilor principalilor reprezentanți ai existențialismului. Și acest atașament al lui Kirkegaard pentru Mozart, pentru puterea de simbolizare a geniului mozartian nu anunță oare înclinațiile pentru teoria simbolurilor ce o găsim în lucrările gînditorilor existențialiști ?

Estetica mozartiană și Kirkegaard

Printre capitolele cheie ale cărții lui Tagliabue trebuie să amintim pe cele intitulate *Arta pentru societate, Estetică și sociologie,* în care profesorul de la Universi-

tatea din Triest studiază opera gînditorilor care au cercetat fenomenul artistic drept fenomen social.

Considerarea artei sub raport sociologic nu este de dată recentă. Prima dezvoltare de largă rezonanță a problemelor artei în istoria filozofiei, pe care o găsim în opera lui Platon, a avut o intenționalitate exclusiv pedagogică și politică. Concepția aristotelică a Katharsisului nu era lipsită nici ea de considerații sociale. (Aristotel vorbea despre artă în *Politica* sa.)

Continuînd firul istoriei, putem conchide (afirmația aparține lui Tagliabue) că nu a existat niciodată o reală indiferență față de problemele sociologice ale artei : Winckelmann nu a fost străin de o concepție socială a artei ; lui Bonald îi aparține afirmația că putem privi literatura ca pe „o expresie a societății". Kant recunoaște și el în posibilitatea de comunicare a plăcerii estetice factorul esențial al oricărei civilizații evoluate ; Herbart vede în artă o legătură de socialitate ; Goethe este preocupat să definească locul artistului în societate ; iar în multe pagini din Estetica hegeliană arta nu rămîne izolată de considerente sociologice. Și a fost normal ca în veacul al 19-lea aceste tendințe să fie puternic accentuate.

Inventariind în Tratatul său direcționările epocii, Tagliabue reușește, în finalul lucrării, să detașeze totodată elementele esențiale ale cercetării gînditorilor marxiști, subliniind contribuțiile lor la elucidarea unor fundamente ale esteticii contemporane.

MUZICĂ ŞI MILITANTISM

Contribuţii de substanţă demonstrează, în ultimii ani, forţa cercetării estetice româneşti, capacitatea ei de a spune (atacînd probleme hotărîtoare ale culturii româneşti) un cuvînt original, fecund, în gîndirea contemporană.

Lucrări privind cunoaşterea artistică, idealul şi valoarea estetică, metodele matematice de investigaţie estetică, categoriile estetice, modernitatea artistică, limbajul artistic, sensul, funcţia şi structura artistică, funcţia cognitivă a artei, aplicarea principiilor estetice la teoria diferitelor arte, analizele privind diverse aspecte ale educaţiei estetice şi esteticului cotidian, studiile privind relaţiile dintre ontologic şi axiologic în opera de artă, între structură şi sens artistic, aportul în estetică al metodelor promovate de cibernetică, informatică, semantică şi structuralism (teme la analiza cărora şi-au adus concursul critici, istorici), pun în lumină o serie de rezultate ce se constituie drept una din cele mai interesante pagini din istoria esteticii româneşti.

Sub titlul *Estetică şi militantism*, Gheorghe Stroia ne-a pus la îndemînă, prin intermediul Editurii „Minerva", un mănunchi de studii ce punctează cîteva din preocupările esteticii contemporane româneşti.

Cadru didactic universitar cu experienţă, Gheorghe Stroia leagă un serial de eseuri în care se expun clar, sistematic, fundamentale probleme estetice, în care sînt înfăţişate, cum scria Ion Ianoşi într-o recenzie a lucrării, „prin prismă personală, acumulările certe şi controversele în curs ale esteticii autohtone şi universale".

Ele au, după expresia lui Gheorghe Stroia, un întreit interes :

— reflectînd, în primul rînd, drumul străbătut de autor, implicat în miezul dezbaterilor estetice actuale, jalonînd principalele momente ale cristalizării sale teoretice ;

— oferind, în al doilea rînd, un indiciu (evident cu rezervele de rigoare) asupra cugetării estetice de la noi, surprinsă pe spațiul unui segment deosebit de fructuos al afirmării ei ;

— și, în sfîrșit, încercînd să aducă mărturiile ce atestă impunerea gîndirii estetice românești în cultura contemporană.

Un întreit interes

Studiile lui Gheorghe Stroia reprezintă o oglindă a preocupărilor estetice românești și oferă oricărui cercetător sau iubitor de artă un cadru larg, ce incită la reflecții asupra fenomenului cultural, asupra evoluției artei muzicale.

Generalizînd pe întinse arii de cultură, studiile lui Gheorghe Stroia „atacă" un larg diapazon tematic, de la problemele valorii estetice, imaginii artistice, la raporturile dintre național și universal, dintre artă, ideologie și politică, permanența unor izvoare estetice și analiza preocupărilor actuale în diferite domenii ale criticii și istoriei artei ; diapazonul tematic este întins, dar, cum s-a spus, adîncind necontenit raporturile gnoseologice într-o perspectivă axiologică și istorică, înaintînd pe linia corelărilor și implicărilor reciproce, Gh. Stroia sedimentează pe parcurs o serie de constatări hotărîtoare pentru înțelegerea artei, izbîndind în acțiune tocmai pentru că știe să aprofundeze necontenit aceste raporturi, prin acordarea unei deosebite atenții corelărilor istorice, implicării fenomenului estetic în cel socio-cultural.

Cuvintele lui Marx : „Adevărul nu include numai rezultatul, ci și calea care duce spre el, cercetarea adevărului trebuie să fie ea însăși adevărată și adevărata cercetare este adevărul în desfășurare ale cărui verigi împrăștiate se înlănțuie în rezultat" — reprezintă pentru Gh. Stroia un îndemn la stabilirea unei metodologii, în

care pentru studiul oricărui fenomen artistic implîntarea în istorie este hotărîtoare.

Investigarea istorică devine axiomatică

Gh. Stroia analizează diferite aspecte ale cîmpului estetic, dar peste tot pentru cercetătorul, pentru publicistul român, investigarea istorică devine axiomatică.

Remarcabil este din acest punct de vedere primul mare studiu al volumului, cel intitulat *Știința esteticii* în care regăsim, înaintea unor definiții, o largă cuprindere a drumurilor străbătute de gîndirea estetică de la perioada constituirii marilor sisteme filozofice ale antichității greco-latine la estetica Renașterii, la momentul efectiv al închegării esteticii într-o știință de sine stătătoare, la contribuțiile de primă dimensiune ale gînditorilor filozofiei clasice germane, la reprezentanții esteticii psihologice, fenomenologice, existențialiste la definirea contribuțiilor pe care le-au adus cercetători marxiști, pe calea făuririi unei discipline științifice cu profil aparte, definitiv conturat.

Pentru a ușura rezolvarea oricăror probleme de estetică, pentru accesul la oricare probleme de estetică, se impune, după cum scrie Gh. Stroia, cu valoare axiomatică, cunoașterea și preluarea tuturor realizărilor obținute de-a lungul veacurilor, „o reactualizare cît mai completă a moștenirii de îndemnuri anterioare, prin asimilarea organică și aducerea în contemporaneitate a răspunsurilor, definițiilor și interpretărilor ce s-au succedat, în fața interogațiilor pe care evoluția esteticii le-a ridicat și le ridică mereu".

Definirea artei, a oricărei arte, este într-adevăr de neconceput fără o permanentă raportare la istorie, fără însușirea temeinică a ideilor, concepțiilor și sistemelor ce au animat gîndirea artistică în diversele ei perioade de dezvoltare.

Investigarea istorică este axiomatică pentru estetică ; investigarea istorică este absolut necesară în orice compartiment al teoriei despre artă și al creației artistice.

Ne putem închipui într-adevăr muzica contemporană, teoria artei muzicale contemporane, fără istoria ei ?

Putem înțelege actualele drumuri ale muzicii, fără a parcurge căile ce leagă Ars Antiqua și Ars Nova de oricare orientare a muzicii contemporane ?

Și sub acest aspect, nimic mai firesc decît această nevoie a noastră spre adîncurile istoriei, spre valorificarea contemporană a marilor adevăruri rostite în milenara evoluție a artei sunetelor.

Într-un studiu intitulat *Idei estetice mereu actuale,* Gh. Stroia invită la continua amintire a adevărurilor devenite aproape axiomatice, adevăruri pe care, din păcate, unii cercetători, presupunîndu-le de mult știute, se sfiesc a le mai pomeni, cu toate că orice pas, mai departe, poate fi întreprins numai pe baza adîncirii și desăvîrșirii lor.

Gîndind la această invitație, am detașa în continuarea marginalelor noastre la volumul *Estetică și militantism* cîteva notații cu privire la problema relațiilor artă-umanism.

Artă și umanism

În istoria culturii omenești apariția artei coincide cu primele forme de afirmare a umanismului — remarcă pe bună dreptate Gh. Stroia. Cultul și prețuirea valorilor estetice înseamnă implicit un elogiu adus omului, puterii lui de creație, valorii și demnității sale. Și cum în centrul preocupărilor artistice a stat întotdeauna omul cu gîndurile, năzuințele și destinul său, istoria artelor se identifică cu istoria umanismului, marile epoci de progres ale civilizației reprezentînd deopotrivă etape de ascensiune în realizarea umanismului și momente strălucite de înflorire a culturii, artei și literaturii.

Fertilizate de concepții umaniste și susținute de mișcările social-culturale avansate, producțiile estetice din asemenea perioade se înscriu în timp ca năzuințe ale spiritului înaintat, ca viziuni proprii tot mai ample asupra naturii, valorii și chemării omului în lume.

Schimbul reciproc de substanță între idealurile umaniste și creațiile literar-artistice autentice, care transpun

în fapt artistic, atitudinile, sentimentele și meditațiile oamenilor, se produce permanent, organic, intim.

Între valoarea estetică și cea umanistă există o îngemănare indisolubilă ; viabilitatea și permanența creației, semnificația și rezonanța sa, forța ei de înrîurire și comunicare, cu alte cuvinte întreaga măsură a capacităților geniului artistic, își găsesc o determinare esențială în puterea de sintetizare a mesajului umanist al epocii, în reliefarea celor mai înalte gînduri și sentimente ale omului.

Într-una din „fișele" noastre mai vechi am demonstrat că umanismul și arta muzicală sînt în același timp dimensiuni corelative, reciproc stimulatoare.

Marile creații ale Renașterii muzicale, oratoriile lui Bach și Haendel, sublimul echilibru al gîndirii mozartiene, conceptul beethovenian despre lume, avînturile compozitorilor romantici, chemările, aspirațiile marilor creatori ai contemporaneității sînt pentru istoria artei (folosim din nou formulările lui Gh. Stroia) mărturii indubitabile ce vin să ateste adevărul că viziunea umanistă asupra lumii, concepțiile și teoriile clădite pe încrederea în puterea demiurgică a omului, în neclintita sa aspirație spre înălțare și desăvîrșire au asigurat permanent și pretutindeni un filon ideatic generos, o experiență de viață autentică, certitudinile unei perspective stenice, luminoase, din care s-au inspirat creații de incontestabilă valoare etică și estetică, opere cu un nepieritor ecou în posteritate.

Disociind în diverse zone ale cercetării estetice pe marginea unor probleme legate de natura și esența artei, de specificul ireductibil al esteticului, vizînd deschideri largi spre universalitate, Gh. Stroia atacă în cele 380 de pagini ale volumului, probleme diverse, de continuă actualitate ideologică.

Remarcabilă mi se pare sub acest aspect o problemă de mare actualitate în estetica muzicală : raportul dintre național și universal.

O esențială problemă estetică: Raportul dintre național și universal

Raportul dintre național și universal se cuvine a fi cercetat — scrie pe bună dreptate Gh. Stroia — nu numai în sensul sublinierii diferențelor dintre specific și general, ci și sub aspectul reliefării legăturilor adînci de structură dintre individual și comun, al cunoașterii fluxului vital dintre particularitate și universalitate. Istoria — continuă exegetul român — arată că toate popoarele, mari sau mici, cu un trecut mai îndepărtat sau mai apropiat, participă pe măsura gîndirii și capacității lor creatoare, a geniului și sensibilității lor la făurirea tezaurului de cultură universală.

Subliniind faptul că specificul național este rezultatul unui proces istoric în continuă desfășurare, o realitate ce se constituie treptat, consolidîndu-se și îmbogățindu-se de-a lungul secolelor, receptivă în cel mai înalt grad la modificările și schimbările survenite în dinamica celorlalți factori sociali, Gh. Stroia insistă asupra faptului că, pentru a interesa pe toți și întotdeauna, opera de artă se înfățișează drept o realitate specific națională, ce vizează universalitatea — fruct al prezentului pe frontul eternității, expresie populară în marginile rafinamentului artistic.

Naționalul definit drept caracter specific, rezultat din sinteza elementelor social, juridic, filozofic, etic, estetic definitoriu prin nuanțe, grad de intensitate, atmosferă al unui popor, totalitatea notelor distinctive proprii profilului spiritual al unui popor, modul lui de a gîndi, simți și acționa, atitudinea lui specifică față de marile probleme ale umanității, o asemenea definire a naționalului ne ajută în înțelegerea unor mari contribuții naționale la istoria culturii, ne dă explicația valorilor mereu particulare dar în același timp universale ale istoriei muzicii, indiferent de epoca pe care o parcurgem.

Opera de artă — bun al întregii omeniri

Expresie plastică a originalității naționale, izvorîtă din cele mai adînci zone de spiritualitate ale poporului, mărturie fidelă a vieții și fizionomiei sale morale, marea operă de artă depășește întotdeauna granițele etnice, devine un bun al întregii omeniri.

Relația universalitate — specific național, ce acționează ca o necesitate legică, obiectivă, cu decisive implicații practice, scrie Gh. Stroia, este confirmată de creația artistică a tuturor timpurilor, exprimîndu-se în faptul că operele de artă sînt cu atît mai viabile, mai susceptibile de a se converti în valori universale, cu cît reflectă mai profund specificul național.

„Ce poate fi mai național, îl citează exegetul român pe A. Gide, ce poate fi mai spaniol decît Cervantes, mai englez ca Shakespeare, mai italian ca Dante și mai francez ca Voltaire, Montaigne, Descartes sau Pascal, mai rus decît Dostoievski ? Și ce poate fi mai universal decît aceștia ?".

Și în continuare, pornind de la aceste exemple ne-am putea întreba...

Ce poate fi mai german decît Bach, mai italian ca Vivaldi, mai englez ca Purcell, mai ceh ca Dvořak, mai rus ca Musorgski, mai român ca George Enescu ?

Și ce poate fi mai universal decît aceștia ?

„Universalitatea — notează pe bună dreptate Gh. Stroia — nu este un dat, ci un punct superior de sosire, o cucerire determinată de acțiunea convergentă a unei pluralități de factori economici, istorici, sociali, climaterici, lingvistici și culturali, care fac inteligibilă la toate meridianele, o viziune particulară specifică asupra omului și a societății a cărei sorginte socială este temporar și spațial națională. Totalitatea și originalitatea specific națională a operei de artă, care atinge nivelul universalității, se constituie, așadar, din numeroase elemente, făcîndu-se simțită în toate articulațiile actului de creație și receptare artistică.

Hotare geografice și specificitate națională

Dacă adîncimea specificului național deschide marea poartă spre universalitate, criteriile de bază ale specificității nu trebuie absolutizate, fetișizate.

Plină de miez mi se pare, din acest punct de vedere, observația după care originalitatea unei creații nu vizează exclusiv ancorarea în cea mai strictă tematică autohtonă și nu putem în nici un chip anatemiza lucrări valoroase al căror subiect se plasează dincolo de hotarele geografice.

Continuînd pe acest plan exemplificările lui Gh. Stroia, Goethe este specific german în *Iphigenia*, Montesquieu rămîne francez în *Scrisorile persane*, Kipling rămîne tipic englez în *Cartea Junglei*, Enescu în *Oedip*... am adăuga cît de vienez este Mozart în *Don Juan*, cît de francezi sînt Berlioz și Gounod în *Faust*, cît de italian e Verdi în *Otello* sau *Falstaff*, cît de ruși sînt Ceaikovski și Prokofiev în *Romeo și Julieta*, cît de români sînt Bentoiu în *Hamlet*, Aurel Stroe în *Orestia*...

Recenzînd cartea lui Gh. Stroia, prof. Ion Ianoși observa pe bună dreptate că termenul militantism nu este întîmplător asociat esteticii. El este termenul corelativ necesar, potrivit convingerii autorului, pentru eficienta funcționare a esteticii.

Ideologia și politica sînt consubstanțiale artei, angajarea se cuvine să izvorască dinlăuntrul științei despre artă și să se ghideze în căutările ei. Reflex adînc al aspirațiilor și chemării ființei umane către împliniri superioare și progres continuu, notează esteticianul Gh. Stroia, perspectiva militantă se situează integral sub semnul imperativelor schimbării și transformării lumii, exprimînd cu acută pregnanță vocația proprie omului de a năzui spre înfăptuirea unor idealuri tot mai înalte, spre desăvîrșire și autoperfecționare.

Vocația militantă a muzicii

Spiritul militant reprezintă un element fundamental al realizărilor omenești, al marilor opere artistice.

Această nevoie de înalte idealuri, de desăvîrșire, rămîne indiscutabil una dintre trăsăturile marilor creatori

ai istoriei muzicii, capodoperele muzicale, o știm, au fost încărcate și înnobilate întotdeauna de spirit militant, exercitînd prin aceasta o influență importantă asupra evoluției cugetării umane.

Studiind valoarea estetică, adevărul în artă, determinantele artei contemporane, sensul unor preocupări estetice actuale, Gh. Stroia pledează în fapt, în fiecare dintre eseurile sale, pentru cultură, pentru o continuă și intensă educație muzicală.

Pledoarii pentru cultură și educație muzicală

Pornind de la o fundamentală teză clasică, „atitudinea estetică ca trăsătură există doar *prin* și *pentru* omul social evoluat, înzestrat cu inteligență și simțuri", Gheorghe Stroia revine mereu, indiferent de tema pe care o abordează, la ideea că lumea culturii este, pe toată întinderea bogatei ei claviaturi, un rezultat al efortului conștient de facere și prefacere, de gîndire și înfăptuire umană, cultura exprimînd sensul și esența speciei umane, rațiunea ei de a fi, puterea ei de a dăinui, ascensiunea culturală îngemănîndu-se cu evoluția spirituală a societății, progresul social fiind condiționat, pe o importantă latură a sa, de realizările culturale.

Eliberarea și emanciparea prin cultură constituie un deziderat milenar al omului — notează Gh. Stroia. Mijloacele și valorile culturii au stat întotdeauna chezășie pentru a asigura măreția și supremația ființei omenești, pentru dezrobirea și triumful personalității umane, pentru perpetua înnobilare sufletească a Omului.

Difuzată în traducere românească de Editura „Meridiane", cartea lui Stefan Morawski se configurează drept una dintre primele istorii ale esteticii marxiste și, dincolo de inegalitățile, limitele, lipsa de rigoare a unor formulări, ea reprezintă, prin bogăția informațiilor, frumusețea relațiilor, fermitatea unor puncte de vedere, o largă trecere în revistă a ideilor estetice apărute și propagate în cadrul marxismului, o analiză de detaliu a concepțiilor estetice ale lui Marx, Engels, Lenin, Lafargue, Kautski, Plehanov, Mehring, Clara Zetkin, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, Antonio Gramsci, Georg Lukacs ca și a altor gînditori care s-au ocupat îndeaproape de problemele realismului reflectării, relației artei cu societatea, naturii calităților estetice, funcției artei, criteriilor de evaluare a gustului ș.a. și cum pe bună dreptate subliniază unul din exegeții săi (Ion Pascadi), „la Stefan Morawski, viziunea istorică se îmbină cu cea tematică, punîndu-ne în fața unei construcții impunătoare prin masivitatea și originalitatea ei. Deși trasează o schiță a unei prime istorii a esteticii marxiste, chiar referirea la concepțiile estetice ale altora îi permite lui Stefan Morawski să apară în fața cititorilor ca el însuși, cu o viziune personală atît despre personalitățile analizate cît și despre temele abordate de ele ; astfel încît lucrarea sa dovedește netemeinicia opiniei după care o asemenea cercetare rămîne subsumată opiniilor altora, neputînd avea ea însăși un caracter creator.

„Considerăm utilă cartea, — continuă exegetul român —, avînd în vedere și implicațiile practic-politice ale esteticii marxiste, care în zilele noastre se ampli-

fică, devenind îndrumar teoretic al unei complexe activități praxiologice în sfera valorilor culturii".

Sistematica istorie a esteticii marxiste a fost realizată de Morawski după ani de cercetare pe acest tărîm.

Născut în anul 1921 la Cracovia, Morawski și-a făcut studiile în orașul natal, la Varșovia și în Anglia. Cercetător la Muzeul Național de Artă din Capitala Poloniei, invitat permanent la marile reuniuni științifice din domeniul esteticii, Morawski a elaborat, de-a lungul anilor, o serie de lucrări în care sub titluri ca *Între tradiție și viziunea viitorului, Absolutul și forma* atacă probleme fundamentale ale esteticii, dîndu-ne un remarcabil exemplu de tratare creatoare, originală a problemelor artei, de sistematizare a istoriei doctrinelor estetice.

Deschizînd lucrarea cu un studiu ce luminează viziunea sa metodologică, continuînd acest preludiu metodologic cu un serial de studii din care amintim *Ideile estetice ale lui Marx și Engels, Paul Lafargue și Homo Aesteticus, Reflecțiile lui Karl Kautski despre artă, Arta și societatea în gîndirea lui Plehanov, Concepția estetică a lui Franz Mehring, Principiile estetice ale lui Liebknecht, Ideile estetice ale lui Lenin, Reflecțiile estetice ale Clarei Zetkin, Problemele literaturii și ale artei la Rosa Luxemburg, Trei note despre Lukacs* și adăugînd acestor analize, studii ca *Arta și societatea* sau *Pentru o tipologie a esteticii marxiste,* Morawski evidențiază elementele comune din concepțiile esteticienilor marxiști, oferind cititorilor puncte de reper asupra fiecărui gînditor amintit, subliniind totodată **elementele ce definesc doctrina ca atare, trăsăturile dominante ce o diferențiază de alte orientări.**

Estetica marxistă presupune, înainte de toate, determinismul istoric complex, determinare indirectă, imediată, care evidențiază intervenția a numeroși factori de natură politică, filozofică, morală.

În toate textele esteticienilor marxiști, în toate sublinierile lui Morawski, întîlnim referiri de substanță cu privire la acest determinism, cu privire la modul în care s-au „întrețesut" de-a lungul veacurilor, creația și receptarea artei cu ansamblul vieții sociale, determinate fiind

în ultimă instanță de viața materială a societății, dar evoluînd în strînsă interdependență cu celelalte forme ale conștiinței sociale, pe parcursul istoriei activitatea artistică definindu-se ca o activitate distinctă, diversificîndu-se și devenind una dintre necesitățile specifice ale vieții.

O idee fundamentală: Determinismul istoric complex

În capitolul dedicat gîndirii estetice a lui Marx, Morawski detaliază multe aspecte ale acestui determinism. Fenomen neizolat, artele depind în mod diferit de celelalte forme ale conștiinței sociale, politice, morale, științifice și la rîndul lor influențează aceste sfere de activitate.

Mai mult, acest sistem de dependențe reciproce și de complexe interrelații, este în orice caz biunivoc; este sincronic în măsura în care se formează în cadrul structurii societății, într-un moment determinant, și este diacronic în măsura în care se prezintă ca aspect al unui proces istoric influențat de cultura trecutului și capabil să exercite o posibilă influență asupra celei viitoare.

O asemenea teză ne ajută, fără îndoială, în înțelegerea apariției oricărei mari perioade din istoria muzicii, personalităților ce au realizat marile sinteze ale gîndirii muzicale. Toată istoria nașterii artei bachiene rămîne de pildă, o demonstrație a legăturilor lui J. S. Bach cu celelalte forme ale conștiinței sociale, iar mai tîrziu, odată cu impunerea lor în veacuri, creația bachiană va influența adînc aceste sfere de activitate, oferindu-ne un model de sinteză, un model arhitectonic, un izvor de idei, un mod de gîndire.

În același timp, revenind la formularea lui Morawski, acest sistem de dependențe reciproce este **sincronic** (formîndu-se într-un anumit moment al dezvoltării gîndirii, tehnicii, gramaticii artistice din prima jumătate a secolului al 18-lea), cu ideile fundamentale filozofice, estetice, etice ale timpului, cu ideile științifice ale epocii (*Clavecinul bine temperat* al lui Bach un summum al preocupărilor științifice ale timpului); pe de altă parte, același sistem de dependențe reciproce este diacronic (opera lui Bach readucînd, într-o viziune unitară, toate

marile cuceriri ale Renașterii, ale Barocului muzical, deschizînd pe baza acestor sinteze, de uriașă importanță artistică, noi epoci, anunțînd drumuri muzicale ce ajung pînă în zilele noastre.)

Alături de acest complex determinism istoric, o altă trăsătură comună gînditorilor marxiști în planul esteticii este reprezentată, cum spune exegetul român citat, de *socialitatea artei,* de faptul că opera de artă există *în, prin* și *pentru* societate, că simțurile umane sînt produsul istoriei sociale și deci elementele biologice dacă intervin au un caracter derivat. Și mai departe... Opera este socială nu numai pentru că se referă la societate sau o oglindește sau o exprimă dar și pentru că are o natură socială, o obiectivitate și o valoare de tip social. În acest context, trebuie să înțelegem una dintre cele mai interesante referiri estetico-muzicale pe care o găsim în scrierile lui Marx, (vizăm *Manuscrisele economico-filozofice din 1844)* — și din păcate nu îndeajuns comentate de Morawski —, referiri cu privire la dezvoltarea istorică a simțului estetic, referiri de excepțională importanță pentru înțelegerea a ceea ce numim de obicei „ureche muzicală". „Așa cum muzica — scria Marx —, trezește simțul muzical al omului, așa cum cea mai frumoasă muzică nu are sens pentru urechea nemuzicală, nu este obiect pentru ea, deoarece obiectul meu poate fi numai confirmarea uneia dintre forțele mele esențiale, neputînd exista pentru mine decît așa cum forța mea esențială există ca aptitudine subiectivă pentru sine, pentru că sensul unui obiect are sens numai pentru un simț corespunzător lui, se mărginește pentru mine exact la atît cît cuprinde simțul meu, de aceea simțurile omului social sînt altele decît ale omului nesocial ; abia prin complexitatea, obiectiv desfășurată, a esenței umane se dezvoltă în parte și în parte se produce complexitatea simțurilor umane subiective, ca o *ureche muzicală,* un ochi care percepe frumusețea formei, într-un cuvînt simțurile capabile să perceapă plăceri omenești, adică simțuri care se confirmă ca forțe esențiale umane..." „Dezvoltarea celor

Procesul nașterii „urechii muzicale"

5 simțuri — conchide Marx — este o muncă a întregii istorii universale de pînă acum".

Simțurile umane sînt deci produsul istoriei și din mulțimea tezelor ce pot fi desprinse din această teză a lui Marx aș insista asupra faptului că urechea noastră muzicală s-a format de-a lungul veacurilor, *că simțul nostru muzical este rezultatul istoriei muzicii,* că urechea noastră muzicală s-a adaptat necontenit cerințelor istoriei, s-a adaptat marilor creatori de la Vivaldi și Bach la Beethoven și Schönberg care au săpat, au investigat mereu cîmpurile sonore, lărgind diapazonul de mijloace tehnice, expresive, solicitînd, exploatînd tot mai mult potențialul sensibilității noastre. Pe acest plan, devine cu totul explicabil de ce creația beethoveniană, atît de nouă, atît de greu primită la început, a găsit, mai tîrziu, pe măsura trecerii timpului, pe măsura formării istorice a urechii noastre, a simțului nostru muzical, sufragiile tuturor iubitorilor de artă.

Alături de determinismul istoric, de socialitate, o altă trăsătură comună esteticienilor marxiști, în studiul dinamicii artei, evoluției ideilor despre artă este aceea a discontinuității în continuitate. Toți esteticienii marxiști acordă o deosebită atenție moștenirii cultural-artistice a umanității și studiile lui Stefan Morawski demonstrează nu numai prețuirea pe care gînditorii mai sus-menționați au acordat-o tradiției culturale ci și modul în care fiecare dintre ei și-a apropiat, din prima tinerețe, valorile culturii umane. Respectînd moștenirea culturală a umanității, marxiștii socot însă, cum s-a spus, capodoperele trecutului doar puncte de reper și nu modele de preluat ca atare, întrucît creația artistică este neînsumativă, nonintegrativă ci unică și inimitabilă.

Unitatea continuității cu discontinuitatea

Istoria muzicii ne oferă nenumărate exemple și sub acest aspect. Pentru marii creatori, capodoperele nu au fost decît puncte de reper și nu opere de imitat. În fapt, toate marile polemici ale istoriei muzicii nu au fost decît momentele teoretizării acestor discontinuități, momentul luptelor pentru impunerea valorilor noi, luptelor împotriva acelora care fetișizau capodoperele trecutului.

Ars Nova a lui Machault și Vitry în Franța, Landino și Marchetto di Padova în Italia — în lupta împotriva acelora care idolatrizau vechea artă de la Nôtre Dame ; disputa gluckiștilor și picciniștilor ; cazul Brahms — (în fond lupta dintre adepții purismului simfonic tradițional și propovăduitorii programatismului și sincretismului artistic) iată doar cîteva etape din istoria disputelor artistice, istorie ce surprinde momente de discontinuitate în continuitatea evoluției muzicii.

Revoluționarii artei nu au negat și nu neagă valorile trecutului, dar se luptă pentru depășirea lor, dorind să pătrundă pe drumuri noi.

Detașînd concepțiile estetice ale cercetătorilor marxiști, Morawski demonstrează permanent atenția pe care ei au acordat-o revoluționarilor artei, acelor artiști care s-au străduit să depășească sistemul de tradiții prin originalitatea inovației artistice.

Subliniind în continuare trăsăturile comune ale studiilor cercetătorilor marxiști, trebuie să remarcăm faptul că punînd arta în context socio-istoric, evidențiind unitatea continuității cu discontinuitatea în procesul evoluției artistice ca și perenitatea valorilor artistice, marxismul — cum s-a accentuat adeseori — nu cere copierea valorilor, dar presupune cunoașterea și asimilarea lor critică pentru a te putea distanța de ele.

Un comandament hotărîtor : asimilarea critică a valorilor

Studiile cercetătorilor marxiști demonstrează astfel că nu există creator de răsunet care să nu pornească de la asimilarea tezaurului de valori tradiționale, și, printr-o asimilare critică, să se distanțeze apoi de ele. Unul dintre cele mai semnificative exemple ni-l oferă din acest punct de vedere Claude Debussy. Trăind în tinerețe sub vraja chemărilor wagneriene, Debussy înțelege în momentul necesar, nevoia distanțării de model pentru a putea deveni el însuși. Numai prin cunoașterea și, de aici, prin asimilarea critică a operei wagneriene, Debussy își va păstra și impune personalitatea creatoare, ajungînd, în plină epocă a adulațiilor wagneriene, artistul care se va detașa prin mesaj și limbaj de opera wagneriană,

se va detașa de spiritul wagnerian devenind în istorie cum frumos a fost botezat *Claude de France*, marele reprezentant al impresionismului muzical francez.

Continuînd să subliniem cîteva dintre trăsăturile esteticii marxiste trebuie să remarcăm că în concepția teoreticienilor ei, estetica nu este o disciplină de cabinet, nu se mulțumește doar să constate, să analizeze fenomenul ci presupune intervenția, „intrarea" în existența, în conștiința oamenilor, schimbarea conștiinței lor presupunînd angajare, caracter militant și activ.

Artistul — stăpînul viitorului

În această ordine de idei, Morawski insistă asupra faptului că la începutul anilor 60 ai secolului trecut, în polemicele sale cu poetul Freiligrath, Marx arăta că a fi un artist demn, înaintat, nu înseamnă altceva decît a ști să exprimi tendința istoriei și a pune accentul pe tendința originală a tuturor creațiilor pure și autentice, iar în articolul din 1883 despre poezia lui Weerth, Engels exprimă o apreciere pozitivă despre partinitatea explicită prin care artistul, ca un misionar, devine stăpînul viitorului plecînd de la poziția prezentă și impunîndu-l deschis atenției publice. Explicînd angajarea artistului, insistînd asupra caracterului militant al artei, Morawski vorbește mereu despre perenitatea acelor artiști ai secolului nostru care au promovat o artă pusă în slujba marilor idei ale contemporaneității.

Din acest caracter angajant, militant, activ al artei rezultă și atenția deosebită pe care cercetătorii marxiști au acordat-o rolului educativ-formativ al artei, necesității însușirii marilor valori culturale ale omenirii, educației estetice a maselor —, drept un proces complex, prin intermediul căruia se dezvoltă sensibilitatea, bucuria estetică. În acest sens, în cartea lui Morawski, se vorbește mereu despre Homo aesteticus al lui Marx, Homo aesteticus adăugînd șiragului de formulări ce dimensionează ființa umană — Homo faber, Homo sapiens, Homo ludens, Homo aestimans, — o definire nouă care reflectă, cum s-a spus, bogata diversificare, îmbogățire și împlinire

a valențelor ființei umane, Homo aesteticus reprezentînd momentul cînd capacitatea omului de a-și însuși lumea și de a o recrea după legile frumosului devine dominantă și se generalizează în condițiile desființării oricărei exploatări, dezvoltării libere, multilaterale a personalității umane.

N. HARTMANN ȘI SPECIFICITATEA MUZICII

Un amplu volum difuzat acum cîțiva ani de Editura Univers sub semnătura lui Nikolai Hartmann și intitulat *Estetica* — ne îndeamnă să ne oprim la cîteva teze, cu referințe muzicale, din opera unuia dintre cei mai interesanți gînditori despre arta acestui veac — Nikolai Hartmann.

Cîteva momente din biografia esteticianului... Născut la Riga în 1882, Hartmann și-a făcut studiile la Petersburg, iar în anul 1907, și-a luat doctoratul la Hamburg...

Între anii 1920—1950 a funcționat ca profesor la Universitățile din Marburg, Köln, Berlin, Göttingen — momente care marchează etapele formării și evoluției sale —, momente definite de istoriografi drept o etapă oarecum *neokantiană*, o etapă a ontologiei cunoașterii — și o etapă a ontologiei critice...

În substanțialul studiu care precede *Estetica*, — un cercetător atent, adînc, riguros, prob ca *Alexandru Boboc* subliniază faptul că *Hartmann*, format în severa atmosferă a școlii neokantiene, oglindind cu intensitate crescîndă profundele mutații din structura societății contemporane, încercînd o sinteză personală a cărei amploare și diversitate îl situează în continuarea marilor capacități creatoare ale culturii moderne, Hartmann vădește permanent o tendință spre rigurozitate și deși a fost cu totul nedrept încadrat în acea *Wendung zum objekt* — caracteristică mișcării filozofice de la Husserl la Heidegger, (mișcare care profesa teza nietzscheniană a reevaluării tuturor valorilor) — Hartmann rămîne în esență, — „adeptul tradițiilor clasice, raționaliste și umaniste, un

admirator al valorilor perene, de a căror trăinicie și stabilitate nu s-a îndoit niciodată".

Estetica — operă plină de originalitate — este una din ultimele lucrări ale lui Hartmann...

Prima formă a fost elaborată în 1945, la Postdam, și i-a servit lui Hartmann în toamna aceluiași an, pentru primele prelegeri ținute la Göttingen, dar profesorul încetează din viață, în anul 1950, fără a mai izbuti să asigure redactarea definitivă. Rod al unui original sistem de gîndire, *Estetica* lui Hartmann mărturisește, înainte de toate, o mare știință a ceea ce Hegel definea drept „vastul și înaltul Pantheon al artei"...

Vastul și înaltul „Pantheon al artei"

Estetica lui Hartmann este o operă de lărgire, o operă în care filozoful se dovedește și un subtil analist al cîmpului muzical.

O estetică — notează undeva Hartmann — nu se scrie nici pentru cel care creează, nici pentru cel care-l contemplă, ci exclusiv pentru omul de cugetare căruia atitudinea de creație sau de contemplare estetică îi apare ca o enigmă. Tocmai de aceea, în eseul pe care-l dedică lui Hartmann în volumul său *Curente estetice contemporane*, Marcel Petrișor subliniază ideea că estetica hartmanniană, (constituită într-o adevărată disciplină menită să-l scoată din impas și să-l clarifice nu atît pe creator, cît pe gînditorul pentru care creația contemporană prezintă încă atîtea enigme), este înainte de toate, un mod complex de cunoaștere artistică, de cunoaștere a categoriilor estetice ca esență, ca structură, și ca mod al lor de a fi și de a se prezenta...

Deci, de la sine înțeles, și pe plan muzical, estetica hartmanniană își propune a fi, înainte de toate, un mod complex de cunoaștere a actului componistic, a actului interpretativ, al modului de receptare, al fenomenului sonor, al valorilor unor genuri, a legăturilor dintre muzică și celelalte arte.

Insistînd asupra problemelor de formă, N. Hartmann punctează ideea că muzica este un joc în sunete, succesiuni de tonuri, armonii și timbruri, că o compoziție este întemeiată pe invenție, pe surprindere și descoperire interioară, dar nu se limitează totuși la aceste cadre.

„Nu ne poate mira faptul — scria Hartmann în capitolul intitulat *Straturile interioare ale muzicii* — nu ne poate mira că teoria riguroasă a muzicii a înlăturat orice referință la «conținutul sufletesc», ca fiind pur sentimentalism. Se crede cu toată rigoarea că muzica este în sine un edificiu strict arhitectonic... și are ca atare legile ei proprii, care sînt pur structurale... Și factorul structural, în varietatea elementelor sale — timbruri, treceri, modulații, — este destul de bogat ca să dea naștere, în simple sunete, unei întregi lumi.

Cînd se susțin asemenea teorii, — continuă Hartmann — se dă de exemplu, de obicei, felul de compoziție *tectonic* cel mai strict : *fuga* — și atunci se pare că autonomia evidentă a contrapunctului ar construi o dovadă a superfluidității oricăror sentimente, introduse prin interpretare.

Și totuși tocmai maestrul contrapunctului — Bach — dovedește absolut contrariul. Dacă luăm ca exemplu *Arta fugii, Ofranda muzicală, Clavecinul bine temperat,* — se va găsi în ele, pe lîngă plăcerea legată de construcția sonoră, totdeauna în plus ceva deosebit... elevația pe care o trăim în audiția căreia ne dăruim, — o elevație adevărată, de natură sufletească pe care o resimțim ca o liberare, în lumea purității și a măreției.

Fuga ca o liberare în lumea purității și a măreției

Muzica poate avea cea mai adîncă transparență dar numai cînd ea se înfățișează la modul cel mai ridicat — scria N. Hartmann. Aceasta este minunea Fugii lui Bach... Exterior, ea este ce e mai uscat și mai pedant din ce se poate închipui în compoziție ; interior însă, tot ce poate fi mai zguduitor, mai profund, ba chiar ce e mai intim și mai puternic ca sentiment — în forța ei de a ridica pe om deasupra lui, de a-l cuprinde pînă în interior și de a-l întoarce în sine...“

Subliniind mereu necesitatea de a ține seamă nu numai de ceea ce numeau făuritorii factori structurali — ci de pături mai adînci ale sufletului, ridicîndu-se în această direcție împotriva teoriilor formale ale muzicii — Hartmann afirmă cu hotărîre : „Muzica nu este o partidă de

șah, jucată cu sunete. Muzica este revelare veritabilă, și anume, revelare a ceea ce nu se poate exprima în nici un alt limbaj...

Putem spune lucrurilor și altfel : muzica este chemare, și anume prin trezirea sufletului celui ce ascultă — la însoțire, la vibrație comună, la viața cea mai interioară ; e participare, e dăruirea simțirii insesizabile. Și prin aceasta se produce minunea, comuniunea ascultătorilor în trăirea afectivă a muzicii... Desigur, toate artele au ceva din forma aceasta de contopire : ele mută sufletele din loc, le orientează, le pun în acord... Dar nici una nu o are în măsura muzicii..."

Și această problemă a atragerii în mișcarea muzicii, Hartmann o leagă într-un alt capitol (în care studiază straturile operei muzicale, capitol în care se referă adeseori la creațiile lui Bach, Haendel) de modul de a recepta muzica... După părerea lui Hartmann „există două feluri de a... gusta muzica. Unul este acela de a ne lăsa ușor legănați sau răpiți de ea ; celui care ascultă în felul acesta îi scapă finețea de structură a compoziției.

Celălalt fel se ține mai strict aproape de edificiul sonor al operei, pătrunde în el, și cedează plăcerii numai după ce *domină* articulațiile și poate, complicația întregului. Și, pe bună dreptate, Hartmann insistă asupra faptului că numai acest al doilea mod, cel care pornește de la *dominarea articulațiilor,* este un mod strict estetic, căci numai în acest fel putem pătrunde cu *adevărat* în operă, putem parcurge întreaga succesiune a ideilor și aprecia compoziția.

Un asemenea mod de a gusta muzica reprezintă o atitudine *corect estetică* pentru că el merge pas cu pas, împreună cu compozitorul, îngăduie edificiului operei să ia naștere în auzul interior al ascultătorilor".

Două moduri pentru a gusta muzica

Din acest punct de vedere, mereu actuale rămîn, credem, cuvintele lui Hartmann, împotriva pervertirii gustului, prin audierea doar a acelor lucrări minore, care nu pun probleme înțelegerii muzicale...

Zadarnic căutăm în asemenea piese un conținut sufletesc deosebit — spune Hartmann... Efectul lor este

superficial ; sînt lucrări goale, sentimentale, lipsite de soliditate, arbitrare, găunoase. Pledînd în concluzie pentru o muzică profundă — Hartmann solicită un ascultător cu o continuă atitudine activă în fața operei de artă, un auditor capabil să devină re-creator, un ascultător capabil să devină un participant *indirect* la actul componistic.

Studiind problemele compoziției și receptării artistice, Hartmann se ocupă într-un capitol special al *Esteticii* sale, de locul interpretului căci (întocmai ca în teatru) și muzica are nevoie de o artă de ordinul al doilea.

Publicul are nevoie de reproducere sonoră, de prezentare ca să ajungă în genere la muzică...

Cu aceasta, arta interpretului ajunge să fie o necesitate estetică.

Arta muzicantului executant, desigur, rămîne o artă legată de moment ; — orice interpretare are, într-un fel, un caracter de unicat... opera muzicală devine alta cu fiecare reproducere, afirmă de altfel Hartmann...

Progresele tehnicii imprimărilor nu pot schimba nimic din mulțimea și diversitatea reproducerilor...

Iată de ce, în fond, compozitorul rămîne supraviețuitorul, pentru posteritate... Și totuși, compozitorul are nevoie permanent — cum scrie Hartmann — de contribuția congenială a interpretului.

Muzicantul — notează Nikolai Hartmann — primește de la compozitor numai ceva pe jumătate modelat (încă relativ general), și îl modelează pînă la capăt. El îl umple de viață și cu suflet în sensul în care i se pare conceput de compozitor.

Iar în secțiunile *Esteticii,* în care discută determinarea operei muzicale, încercînd la un moment dat să descifreze raportul compoziție-execuție, Hartmann emite o idee discutabilă, dar care cred că ne poate uneori ajuta în judecarea anumitor nivele ale artei interpretative. Există dintr-un anumit punct de vedere — observă Hartmann, două feluri de muzică : una pe care cea mai ușoară umbră de diletantism o tulbură grav, — dacă nu o distruge cu totul... De felul acesta sînt sonatele lui

Beethoven ; la fel, crede Hartmann, operele lui Chopin, Grieg, Debussy. Există, pe de altă parte, o muzică pe care aproape nimic n-o poate mina, care chiar în reproduceri slabe sau superficiale își păstrează ceva din conținutul ei mai adînc.

De felul acesta ar fi creațiile unor preclasici, opusurile lui Bach, Haendel.

Încercînd să dea o explicație, Hartmann notează : „Acolo unde edificiul muzical este riguros, adică acolo unde straturile exterioare alcătuiesc o succesiune strictă, acolo straturile interioare apar chiar într-o reproducere incompletă ; tonalitățile mai înalte se constituie de la sine în auzul nostru, iar pe baza lor apar straturile interioare mai adînci. Acolo unde această rigoare a edificiului lipsește, numai execuția cea mai atentă poate face să apară în straturile exterioare elementul sufletesc..."

Cercetătorii gîndirii estetice-hartmanniene au observat, pe bună dreptate, că dintre genurile esteticului, comicul prin complexitatea lui reține în mod deosebit atenția filozofului ; — comicul care este — în opinia lui Hartmann — „în creația poetică, o formă *eminentă* de expresie a adevărului vieții"...

„Comicul în pictură și în muzică"

Și în capitolul intitulat *Comicul în pictură și în muzică* — Hartmann încearcă, printre altele, să răspundă la întrebarea de ce comicul poate interveni din plin în muzica programatică, spre deosebire de zonele muzicale pe care le numea pure.

Amintind cîteva exemple, duetul din *Nunta lui Figaro*, apoi scenele lui Beckmesser la Wagner, cu deosebire acelea ale lui Hans Sachs (actul al II-lea din *Maeștrii cîntăreți)*, Richard Strauss *(Cavalerul rozelor)*, momente din operele lui Pfitzner, Humperdinck, Hartmann se întreabă : „Ce spun aceste exemple ? Spun ele că muzica însăși este comică, atunci cînd acompaniază textul comic sau scena comică ? Sau numai că această muzică dă expresie concretă prin atmosfera pe care o creionează veseliei și zburdălniciei, hazului și capriciului, în măsura în care ea este indisolubil legată de comicul textului sau al scenei ?

Reflecția mai precisă, continuă Hartmann, plecînd de la exemplele amintite, ne va îndrepta către răspunsul din urmă.

Dar trebuie să auzi pasajele respective și apoi să cauți să decizi cu mintea rece, dacă nu sîntem aici victima unei iluzii — la fel ca în cazul scamatoriilor, anume, atribuind muzicii ceea ce aparține cu desăvîrșire *numai comicului textului.*

Muzica — conchide Hartmann — se adaptează atît de minunat tuturor nuanțelor dispoziției afective, încît aproape nu e cu putință să scapi de iluzie. Dar să ne întrebăm, dacă ne gîndim la întreaga muzică programatică, nu vi se pare prea categoric un asemenea punct de vedere ?"

Oprindu-se pe îndelete în seria meditațiilor sale pe teme muzicale asupra muzicii programatice, — Hartmann insistă în special (surprinzător pentru un estetician care a asistat la desfășurarea unor activități muzicale în care tipurile instrumental-simfonice dobîndiseră un loc prioritar în viața de concert) asupra genurilor programatice direct legate de text : lied, compoziție corală, operă.

Din mulțimea tezelor enunțate în capitolele dedicate acestor genuri aș desprinde o idee cu semnificație, pentru cel care încearcă să răspundă unor întrebări în legătură cu drumurile operei, cu relația dramă-muzică, poate chiar în legătură cu discutata lipsă de vitalitate a genului în secolul nostru...

„Elementul dramatic — constată astfel Hartmann — este într-o operă scenică lucrul principal... Muzica are însă tendința să atragă întîmplările pe care trebuie să le însoțească în planul liric, — și tocmai acest lucru nu se împacă nici cu acțiunea, nici cu dialogul dramatic.

Opera mai veche ținea seama de aceasta. Drama se descompunea astfel, într-un șir de numere muzicale.

Sensibilitatea dramatică cerea mai mult...

Sensibilitatea dramatică însă cerea mai mult.

Și astfel, odată cu sfîrșitul secolului al 18-lea compozitorii încearcă să pună în muzică *acțiunea însăși* sau cum trebuie să spunem, să dramatizeze muzica...

Procesul poate fi urmărit la Mozart, — la Weber este aproape terminat, — momentul final l-a adus opera wagneriană... Într-adevăr, dialogul este aici dramatizat atît de departe, cît este cu putință în muzică în genere... Cu toată înalta lui diferențiere, efectul este totuși de la un timp monoton.

Nu se poate nega, notează concluziv N. Hartmann, că Wagner l-a rezolvat în parte în mod genial, mai ales prin alegerea potrivită, de la început, a „motivelor". Totuși, latura compozițională suferă încă mai departe de pe urma lui...

În sfîrșit, trecînd în revistă unele din tezele *Esteticii* lui Hartmann — cîteva cuvinte despre ceea ce el definește drept convergențe ale întregii marii muzici, pornind de la un fenomen care deseori a izbit pe esteticieni : înrudirea între artele eterogene, ba chiar între opere cu totul eterogene... Pe scurt și luat cu mare prudență —, notează Hartmann —, lucrul acesta poate fi exprimat și astfel : întreaga artă de nivel, mai mic sau chiar mijlociu, diferă fără margini și se apropie de neputința oricărei asemuiri. Întreaga artă cu adevărat mare, în schimb, *converge* și se apropie de o identitate insesizabilă. Convergența aceasta — scrie Hartmann — nu se exprimă în nimic altceva decît în faptul că noi simțim drept înrudit ceea ce altminteri este cu totul eterogen.

Parthenonul și *Arta Fugii*, plafonul Sixtinei și *Henric al IV-lea* al lui Shakespeare, autoportretul lui Rembrandt la bătrînețe și Apollo de pe frontonul olimpic, *Simfonia a V-a* sau *Simfonia a VII-a* a lui Beethoven.

„Nimeni — conchide Hartmann — nu poate spune — în ce constă înrudirea acestor opere cu totul eterogene".

Nu putem decît să ne raportăm la faptul că *noi simțim astfel*. Firește *dacă noi* simțim astfel, dar aceasta o fac numai aceia care pătrund cu privirea pînă la limită și la ce e mai adînc".

Scrutînd veacurile de muzică pentru a pregăti aceste „fişe" de audiţii, căutînd repere în cărţile care s-au adăugat de-a lungul timpului bibliotecilor muzicale, pe masa de lucru s-au aflat adeseori studiile lui Sollertinski, unul dintre strălucitii critici ai acestui veac, unul dintre muzicienii care au dovedit pe parcursul a sute de pagini de lucrări dedicate artelor şi muzicologiei, capacitatea de a distinge elementele ce definesc contribuţiile unora dintre marii creatori ai umanităţii, o înţelegere subtilă, adînc nuanţată a unor probleme de estetică muzicală, curajul de se arunca în vîltoarea unor dispute teoretice, forţa de a-şi apăra cu fermitate punctele de vedere.

Biografia lui Ivan Sollertinski nu are elemente spectaculoase.

Născut în anul 1902, în familia unui funcţionar, Ivan Sollertinski studiază la Petrograd, la secţia de limbi germanice şi romanice a Universităţii. În anul 1923, absolvă Institutul de Istoria a Artelor şi-şi dă aspirantura în teatrologie. Din anul 1929, lucrează în conducerea marilor instituţii muzicale din Leningrad, Filarmonica şi Teatrul de Operă şi Balet şi mai tîrziu ca profesor la clasa de operă a Institutului de Teatru şi Muzică. Orator de mare talent, posesor al unei vaste culturi, vorbind la perfecţie 20 de limbi, Sollertinski a desfăşurat pe parcursul a numai 40 de ani de viaţă, o tumultoasă activitate pe tărîmul cercetării artistice, criticii, pedagogiei.

În cei 10 ani pe care i-a dăruit muzicologiei (ani de activitate concretizaţi în 300 de titluri), Sollertinski depăşind simpla consemnare a faptelor, simplele consemnări

critice, pătrunde cu armele unui cercetător perfect dotat în veacurile istoriei muzicii, dăruindu-ne studii de profunzime asupra unor fundamentale chestiuni de estetică muzicală, lucrările sale constituindu-se, cum s-a scris, într-un puternic stimulent pentru dezvoltarea unei critici muzicale adînci și de ținută științifică. „Lui Sollertinski — nota D. Sostakovici —, i-au fost străine atît factografia dominată de indiferență, cît și seninătatea academică. El avea temperamentul luptătorului care se aruncă în vîltoarea disputelor, care aduce în orice lucrare științifică incadescența polemicii, ceea ce l-a făcut să exagereze anumite probleme sau să le confere cîteodată o prea mare acuitate. Fiind un pasionat admirator al artei clasice, el o scăpa de „strălucirea bucăților de antologie și privea muzica trecutului ca o artă vie, trup din trupul și sînge din sîngele epocii sale. Atunci cînd studia creația marilor compozitori clasici, Sollertinski era în primul rînd atras de patosul eroic, de sinceritatea și umanitatea lor, de sintezele artistice și filozofice prin care ei rezolvau cele mai arzătoare probleme ale vieții".

Șostakovici: „Sollertinski avea temperamentul luptătorului care se aruncă în vîltoarea disputelor"

Oprindu-se în studiile sale asupra unora din principalele momente ale evoluției clasicismului și romantismului, asupra creației ruse și sovietice, Sollertinski se dovedește nu numai un profund portretist ci și un gînditor ce urmărește permanent să atingă nivelurile sintezei, un cercetător preocupat de a clarifica probleme fundamentale de estetică muzicală.

Biografia muzicală se alătură astfel studiului de sinteză istorică în scopul demonstrării continuității liniilor de evoluție ale artei sonore, modalităților ei de integrare în istoria culturii umane, în scopul detașării acelor elemente ce dovedesc legitatea dezvoltării muzicii pe baza înglobării, valorificării permanente a valorilor tradiției. Și, în numele unui asemenea concept, Sollertinski analizează, de pildă, identificarea principalelor tipuri istorice ale dramaturgiei simfonice.

Încercînd sub acest raport o sistematizare originală, discutînd valorile și limitele unei concepții beethoveno-

centriste în istoria muzicii, Sollertinski distinge astfel pe parcursul evoluției muzicii, un simfonism beethovenian shakespearizant, un simfonism liric sau monologic byronizant, un simfonism de tipul Ceaikovski—Mahler (am zice un simfonism lirico-patetic), un simfonism epic.

Sollertinski nu crede că e bine ca noțiunea de simfonism să fie considerată complet epuizată prin aceea de beethovenism pentru că în acest caz, multe alte lucrări (de la *Recviemul* lui Berlioz la simfoniile lui Borodin) nu vor putea fi subsumate definiției simfonismului. „Beethoven a fost un genial simfonist — scrie Sollertinski — și a creat unul din tipurile fundamentale ale simfonismului universal. În acea epocă s-a dovedit a fi cel mai fecund și mai important... Dar în ciuda posibilităților sale excepționale, acesta nu este unicul tip, ci numai unul dintre tipurile posibile de dramaturgie simfonică".

Trăsăturile simfonismului beethovenian

Care sînt caracteristicile tipului beethovenian? Iată răspunsul lui Sollertinski: un simfonism bazat pe reflectarea obiectivă și generalizată a realității, a procedeelor de contrast ce au loc în cadrul ei; un simfonism dramatic, deoarece drama este un proces la care participă nu una, ci mai multe conștiințe și voințe umane ce intră în luptă unele împotriva altora... Într-un cuvînt, scrie Sollertinski, simfonismul de tip beethovenian nu pornește de la principiul monologului, ci de la cel al dialogului, de la principiul multiplicității ideilor și voințelor combatante, de la afirmarea principiului „non — eului" în contrast cu principiul „monologic".

Trecînd în revistă aceste tipuri de simfonism, Sollertinski ne oferă o paralelă Ceaikovski — Mahler „...Amîndoi — crede Sollertinski, au ieșit din sfera lirismului subiectiv în lumea realității ce-i înconjura, fără a căuta să se ascundă de ea la adăpostul ficțiunilor estetice și stilistice. În simfoniile lor ambii compozitori au formulat «probleme damnate» ale secolului, ambii au aspirat spre mari generalizări filozofice".

Interesante pe acest plan relațiile pe care le stabilește criticul sovietic între Mahler și Sostakovici, metoda de reintegrare a grotescului în discursul liric aparținînd, prin Mahler, și lui Sostakovici.

Remarcabile sublinierile lui Sollertinski în legătură cu simfonismul liric sau monologic, în care lumea conflictelor social-etice se refractă prin eul profund individual al autorului, muzica transformîndu-se într-o pătimașă autoexprimare într-o pagină de jurnal, într-o confesiune înflăcărată și adesea chinuitoare. În opinia lui Sollertinski, simfonismul monologic nu constituie cîtuși de puțin o „diminuare", o „sărăcire a simfonismului beethovenian ci este un tip aparte de simfonism, sursele sale putînd fi detectate în muzica epocii *Sturm und Drang* și a preromantismului în particular, în unele creații mozartiene, cu coloratură subiectivă și mai cu seamă în *Simfonia nr. 40, în sol minor.*

„Vorbind despre romantism nu avem voie să ne limităm la domeniul muzicii"

Printre studiile lui Sollertinski de o inalterabilă actualitate aș cita cel dedicat romantismului. Cercetător de vastă cultură, convins că „vorbind despre romantism, nu avem dreptul să ne limităm la domeniul muzicii", ci atacînd acest subiect va trebui să facem mereu incursiuni în sfera celorlalte arte, (deoarece însăși estetica romanticilor impune o strînsă legătură între cele mai diferite ramuri ale creației artistice), Sollertinski studiază fenomenul romantic dintr-o mulțime de unghiuri, relevînd o serie de caracteristici care cu greu mai pot fi completate acum deși au trecut cinci decenii din momentul în care criticul elabora acest studiu. „Romantismul — scria Sollertinski — este mai mult decît un stil, el reprezintă o amplă concepție despre lume. Și este destul de greu să cuprinzi într-o formulare sintetică această concepție despre lume reunind o serie de fenomene destul de contradictorii : un ideal de artă unitară prin esența ei ; evitarea temelor contemporaneității și, în schimb, predilecția pentru idealizarea trecutului, pentru cultivarea exoticului și eva-

Trăsăturile artei romantice

darea în sfera ficțiunii pure; cercetarea sistematică a folclorului, strădaniile creatorilor spre o sinteză a artelor (fiecare muzician romantic fiind în același timp și un poet și un dramaturg). Iată cîteva din trăsăturile definitorii ale romantismului, trăsături relevate de criticul sovietic în studiul în care evidențiază în ce atmosferă istorică s-a născut romantismul, care erau particularitățile fundamentale ale concepției romantice despre lume, cum a introdus romantismul tema byroniană în literatură și muzică, cum a lărgit în proporții nemaiîntîlnite sfera fantasticului în muzică, cum a abordat romantismul problema „caracterului autobiografic" în artă, și cum a creat „un nou tip de compozitor care luptă în avangarda gîndirii muzicale europene, un compozitor multilateral înzestrat pentru a putea apăra demnitatea muzicii împotriva gustului filistin, împotriva exhibiționismului gratuit, împotriva virtuozității transformate în formalism".

În afara studiilor de sinteză, Sollertinski se afirmă cu personalitate și pe tărîmul istoriografiei, portretisticii muzicale. Pasionat în a-și „spune" opiniile în dispute neîncheiate, Sollertinski se oprește pe îndelete asupra creației lui Berlioz, compozitorul ce a trezit comentariile cele mai contradictorii, creatorul ce a cunoscut încă din timpul vieții maxima prețuire dar și contestările cele mai aprige.

Sollertinski nu se lasă influențat de prejudecăți sau aprecieri unilaterale.

Cuvîntul său intervine cu pondere și clarviziune, cu luminozitatea omului de știință. „Indiferent cum l-am privit pe Berlioz — scria criticul sovietic —, locul istoric pe care compozitorul îl ocupă în dezvoltarea muzicii europene este cu adevărat crucial. Berlioz a fost puntea pe care tradițiile muzicale ale Revoluției franceze au trecut în muzica secolului al 19-lea. El a fost primul care a întruchipat în sunete chipul romantic al tînărului din secolul al 19-lea, primul care a tălmăcit pe Shakespeare, Goethe, Byron în limbajul simfoniei. El a pus bazele simfonismului cu program. A exercitat o uriașă influență

asupra lui Liszt, Wagner, Bizet, Richard Strauss, asupra compozitorilor din „grupul celor 5", asupra lui Ceaikovski... A definit noi principii în gîndirea orchestrală din dezvoltarea cărora a „trăit" de fapt, întreaga muzică simfonică postberlioziană. Toate acestea fac ca creația lui Berlioz să constituie unul din elementele fundamentale și din momentele cruciale ale culturii muzicale universale din secolul al 19-lea.

Creația lui Berlioz — moment crucial în istoria muzicii

Adulat de unii mari gînditori muzicali, subapreciat de wagnerieni, de promotorii așa-zisei „muzici a viitorului", taciturnul Brahms generează, se știe, una dintre cele mai mari bătălii ale istoriei muzicii.

Trecînd în revistă, în acest plan, opiniile născute în dispute, Sollertinski își afirmă un punct de vedere clar, pregnant. „Măreața menire istorică ce a revenit lui Brahms a fost să frîneze descompunerea culturii muzicale europene, să o orienteze spre marile epoci clasice ale trecutului, să o prindă în cercul de fier al unei severe forme clasice, pentru a lupta astfel împotriva facturii cețoase, incerte, firave și anemice promovate de epigonii neoromantismului. Critici superficiali au considerat că această orientare este rodul minții unui conservator și arhaizant încăpățînat ; în fapt însă ea era, în orișice caz, tot atît de îndrăzneață, tot atît de curajoasă ca și ideea vulcanică a muzicii viitorului".

Il putem reconsidera pe Meyerbeer ?

„A sosit timpul să reconsiderăm opiniile consacrate asupra lui Meyerbeer". Sub această emblemă își desfășoară Sollertinski argumentația pentru o nuanțată, judicioasă analiză a moștenirii compozitorului.

Meyerbeer a făcut, incontestabil, compromisuri nedemne, a făcut concesii modei dar dincolo de furia cu care s-au năpustit asupra sa wagnerienii fanatici, de toate culorile, discreditîndu-l pentru decenii, el rămîne totuși un compozitor înzestrat și experimentat. „Am face desigur o greșeală tot atît de grosolană — scria Sollertinski —, dacă l-am așeza pe Meyerbeer în rînd cu Verdi,

Bizet sau Wagner... Meyerbeer este un compozitor de mai mică pondere, dar totuși nu unul lipsit de însemnătate. Încă în timpul vieții, el a fost învinuit că a asigurat succesul operelor sale prin reclame și galerii plătite cu dărnicie... Nu sînt exclusiv în joc reclama, o publicitate bine pusă la punct, ci meritele cu adevărat substanțiale ale muzicii compozitorului care a trecut cu cinste proba timpului".

Nu întîmplător în scrierile lui Sollertinski revin leitmotivic problemele teatrului muzical. Sollertinski a fost profesor, șef de catedră la clasa de operă a Institutului de Teatru și Muzică din Leningrad. Sollertinski a fost pasionat de teatru, a scris un studiu despre Noverre și reforma artei coregrafice și a consacrat multe din paginile sale creației lui Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Victor Hugo.

Flautul fermecat de Mozart, *Fidelio* de Beethoven, *Vasul fantomă* și Tetralogia *Inelul Nibelungului* de Wagner, *Carmen* de Bizet, creațiile lui Gluck, Meyerbeer, Offenbach, Verdi — reprezintă teme de studii temeinice, elaborate cu priceperea omului de știință și căldura îndrăgostitului de artă.

În analizele sale, Sollertinski refuză entuziasmul facil, judecata banală, unilaterală, se simte atras de problemele de semnificație generală pentru istoria teatrului muzical.

A-l numi pur și simplu pe Verdi un compozitor de geniu, scria Sollertinski, înseamnă a-l apropia într-un mod unilateral. Verdi este unul dintre cei mai de seamă dramaturgi din istoria muzicii. El cunoaște la perfecție natura teatrului. Pentru Verdi, libretul de operă nu este cîtuși de puțin un pretext pasiv pentru a compune. În majoritatea cazurilor, compozitorul își alege el însuși temele; din desfășurarea subiectului îl interesează, în primul rînd, acutele situații dramatice,

A refuza entuziasmul facil pentru problemele de semnificație...

care scoteau în relief caracterul personajelor și nu episoadele lirice sau declarațiile retorice.

Parcurgînd scrierile lui Sollertinski este normal acum să subliniem profunzimea cu care criticul sovietic analizează, într-un studiu special, opera *Carmen*, capodoperă a artei lirice franceze, urmărind valorile libretului, analizînd în detalii întreaga construcție muzicală. După părerea lui Sollertinski, principalul merit al operei *Carmen* constă în deplina și absoluta corespondență dintre acțiunea scenică și desfășurarea muzicală. Într-adevăr, puține sînt lucrările din lirica universală ce pot fi comparate cu *Carmen* ca profunzime și vigoare a gîndirii și în acest context, pot fi amintite doar *Don Giovanni, Otello, Dama de pică*. „Inteligența, clara și veridica artă a compozitorului francez — notează Sollertinski —, va rămîne pentru totdeauna un admirabil model care să ne arate că un bogat conținut de idei poate fi exprimat printr-o muzică avînd un răsunet cu adevărat de masă".

D. Șostakovici nota ideea că Sollertinski, studiind izvoarele istorice ale muzicii contemporane, a fost atras în primul rînd de lucrările încărcate de patos eroic.

Un exemplu strălucit ni-l oferă, din acest punct de vedere, studiile pe care Sollertinski le-a dedicat simfoniilor lui Bruckner și Mahler. Departe de acea seninătate academică (de care vorbea Șostakovici), criticul sovietic știe să reliefeze în lucrările sale, dincolo de particularitățile de limbă, de arhitectură, marea încărcătură de idei din opera acestor simfoniști. Analizînd din acest punct de vedere într-un articol special *Simfonia a 7-a* de Bruckner, Sollertinski detașează la un moment dat semnificațiile deosebite pe care le au mișcările lente în opera romanticului vienez.

Bruckner — un filozof al părții lente.

„Părțile lente — scria Sollertinski —, joacă un rol uriaș în simfoniile lui Bruckner. Ele alcătuiesc miezul simfoniei, momentul suprem al unei inspirate contemplări, al arderii lăuntrice și extazului creator. După părțile lente din Simfonia a 9-a de Beethoven sau din Sonata nr. 29 *(Hammerklaviersonate)*, nici un alt compozitor din secolul al 19-lea, nu a mai scris părți

lente atît de concentrate, atît de inspirate și de o atare profunzime filozofică cum sînt genialele Adagio-uri compuse de Bruckner pentru Simfoniile a 3-a, a 4-a, a 5-a și a 6-a și mai cu seamă pentru ultimele trei simfonii. Bruckner este un adevărat filozof al părții lente și nu are în acest domeniu nici un rival în întreaga muzică postbeethoveniană".

Sollertinskî a fost un pasionat al literaturii și în studiile sale muzicologice găsim nu numai cultura unui critic care a frecventat continuu marea istorie a literaturii ci și strădaniile de a descoperi secularele legături dintre muzică și literatură, notabile rămînînd, în acest plan, încercările de a stabili legăturile dintre Shakespeare, Stendhal, Romain Rolland și arta sunetelor.

Criticul apreciază de pildă, ținuta exegezelor lui Rolland, adînca sa erudiție, profunda gîndire filozofică, temperamentul efervescent al unui neobosit luptător și, analizînd personalitatea scriitorului, Sollertinski detașează pe bună dreptate drept o trăsătură fundamentală a scrierilor lui Romain Rolland despre muzică, deosebita măiestrie poetică cu care gînditorul francez înfățișează măreția și simplitatea lui Gluck, severa monumentalitate a oratoriilor compuse de Haendel, invincibilul optimism beethovenian, înflăcăratul temperament romantic și dramatismul berliozian, nestăpînita putere a vieții din *Siegfried* de Wagner.

Darul lui Romain Rolland de a renaște chipul compozitorilor

„Avînd un uimitor talent de a sintetiza datele științei și pe cele ale artei — scria Sollertinski — Romain Rolland știe să descopere întotdeauna ceea ce este viu în trecut, să resusciteze în fața noastră personalitatea unor muzicieni — Luigi Rossi, Francesco Provenzale, Telemann, Lully... În domeniul acesta Romain Rolland creează o adevărată capodoperă zugrăvind chipul lui Beethoven...".

Sollertinski caută aliați în întreaga istorie a scrisului despre muzică. Îl prețuiește infinit pe Romain Rolland,

vine în apărarea lui Stendhal. Recunoscînd virtuțiile lui Stendhal, Sollertinski știe să-i vadă în același timp și limitele unui biograf care insistă pe anecdotic și căruia îi lipsește în primul rînd o concepție literar-filozofică unitară asupra muzicii, nefurnizîndu-ne, în același timp, o originală tălmăcire psihologico-literară a unei capodopere. În opinia lui Sollertinski farmecul inimitabil al biografiilor consacrate de Stendhal marilor muzicieni, stă „în fantastica dragoste a scriitorului pentru muzică". „Să nu-l mai invinuim — scrie Sollertinski — pe Stendhal că asemeni lui Goethe, a ignorat muzica din vremea sa, că nu i-a remarcat nici pe Beethoven nici pe Schubert ori pe Weber, că nu a înregistrat nici debutul lui Berlioz, că i-a trecut cu vederea pe marii muzicieni ai Revoluției... Muzica este pentru Stendhal o chestiune mult prea intimă ; ea este direct legată de dragoste, de nenumărate pasiuni și dezamăgiri, de savurarea atîtor fericiri tăcute, de trăirea atîtor suferințî și jigniri nemărturisite... iată de ce muzica de operă a secolului al 18-lea, mai intimă ca factură, îl atrage atît pe Stendhal. Scriitorul nu percepe în această muzică stilizarea în stil academic, rococo-ul încorsetat, ci urmărește vibrația nervului viu. El devine ultimul cavaler și ultimul bard al operei comice italiene : Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Piccinni".

În studiul interferențelor muzical-literare, remarcabile rămîn paginile lui Sollertinski asupra relațiilor lui Shakespeare cu arta sunetelor. Criticul trece în revistă, din acest punct de vedere, cîteva dintre creațiile Angliei elisabetane, rememorează întreaga serie de lucrări de la cele 14 opere pe tema tragediei *Romeo și Julieta* (printre semnatari — Berlioz, Ceaikovski, Prokofiev, Garcia, Zingarelli, Mercadante, Bellini, Gounod) la opera *Hamlet* a lui Thomas, *Macbeth* și *Falstaff* de Verdi, *Iulius Caesar* de Schumann și Büllow, subliniind muzicalitatea acestor lucrări, simfonicitatea dramaturgiei shakespeariene, studiind îndeaproape genurile în care se încadrează opusurile muzicale pe teme și subiecte shakespeariene.

PRIME PAGINI DIN CERCETAREA ESTETICĂ ROMÂNEASCĂ

De la primele invocări ale unor categorii estetice, pe care le găsim în opera lui Dosoftei sau Miron Costin, la lucrările de teorie literară cu remarcabile analize estetice ale unor personalități de talia lui Lovinescu, Călinescu, Vianu, de la definițiile pe care Cantemir le dă noțiunilor de armonie, sinfonie la sintezele unor teoreticieni ai veacului nostru (de la Pompiliu Constantinescu și Perpessicius la Cuclin și Philipide), care au realizat o bogată și nuanțată depistare a fenomenelor estetice, de la preocupările marilor cărturari ai veacului trecut în domeniul esteticii la mulțimea criticilor, istoricilor și teoreticienilor contemporani care desfășoară o largă și eficientă activitate pe tărîmul teoriei și evoluției artelor, istoria gîndirii artistice românești însumează rezultate de semnificație pe care este necesar să le integrăm „fișelor" cu ajutorul cărora organizăm serialul nostru de „audiții".

Simion Bărnuțiu și capacitatea de a stimula arta națională

Un volum cuprinzînd *Estetica* lui Simion Bărnuțiu, apărut în 1972 la Editura Științifică sub îngrijirea prof. Ion Iliescu, scoate la lumină una dintre cele mai interesante contribuții din prima perioadă a dezvoltării esteticii românești.

Remarcabilă personalitate politică și culturală a mișcării pașoptiste transilvănene, profesor de filozofie la Blaj și apoi primul profesor de estetică al Universității din Iași, Simion Bărnuțiu are merite importante în istoria filozofiei românești prin concepțiile sale raționaliste, antiteologice, antifeudale.

Preocupările teoretice ale lui Bărnuțiu impun, înainte de toate, prin multilateralitate ; profesorul ieșean a abordat cele mai diverse ramuri ale filozofiei (de la logică și etică la sociologie și estetică), a predat în același timp cursuri de psihologie, pedagogie, drept... gîndirea sa filozofică distingîndu-se, așa cum s-a observat, prin încercarea de a depăși agnosticismul, prin sublinierea posibilităților omului de a cunoaște lumea, prin sublinierea unității naturii umane, prin respingerea creaționismului și finalismului. În acest context, trebuie să înțelegem preocupările estetice ale cercetătorului, Bărnuțiu fiind primul autor român al unui Curs sistematic de Estetică, curs pe care l-a ținut la Universitatea din Iași între anii 1858—1863.

Primul autor român al unui curs sistematic de Estetică

Bărnuțiu nu elaborează un sistem estetic. Bărnuțiu nu este un original cercetător al istoriei artelor. Avînd drept izvor cărțile de filozofie ale germanului Wilhelm Traugott Krug (continuator al filozofiei kantiene, cercetător care a încercat să realizeze, după cum scria Hegel, o sinteză dintre real și ideal, între subiectul gînditor și lumea exterioară), Bărnuțiu pune bazele, într-o epocă în care evoluția unor forme ale conștiinței sociale impune maturizarea conștiinței estetice, primelor lucrări sistematice din cultura noastră pe planul esteticii. Cursul de Estetică al lui Bărnuțiu (interesant este faptul că notițele studentului Burada, viitorul muzicolog — manuscris ce se găsește la Biblioteca „Mihai Eminescu" din Iași — au fost una din sursele ce au stat la baza reconstituirii textului pe care Editura Științifică l-a pus la dispoziția noastră), dovedește discernămînt, sistematizare, capacitate de a stimula cercetarea estetică.

Din notațiile lui Bărnuțiu (cu ecou peste decenii în cercetarea estetică românească), aș aminti, înainte de toate, ideile despre „frumos" și relațiile acestuia cu alte categorii. *Frumosul considerat ca plăcut, Diferența frumosului și a utilului, Diferența frumosului și a bunului, Frumosul considerat ca interesant, Interesul formal pentru frumos, Finalitatea frumosului, Idealul frumuseții*

— iată titlurile unor capitole ale *Esteticii* în care Bărnuțiu vorbește pe larg despre artă și menirea ei. Una din cerințele lui este ca frumosul, sublimul, arta în general, să fie (folosesc termenii prof. Ion Iliescu) concrete, intuitive, vizibile. Și în acest sens trebuie să înțelegem, să observăm în mod deosebit locul pe care Bărnuțiu îl oferă expresiei. („O operă de artă — scrie Bărnuțiu în limbajul epocii —, fără de expresiune e deșartă, nimic însemnător și moartă"), și în acest context trebuie să înțelegem cadrul în care Bărnuțiu privește, într-un capitol special (notabil prin sistematica sa), relațiile : stil — epocă-școală, manieră — individualitate estetică, capitol în care esteticianul își exemplifică tezele vorbind despre Homer, Vergiliu, Rafael, Michelangelo, Mozart și Haydn.

Bărnuțiu : „O operă de artă fără de expresiune e deșartă"

Bărnuțiu nu este un cercetător original. Însemnările sale au mai mult valoare didactică, dar ele impun în epocă o terminologie și o perspectivă estetică asupra fenomenelor artistice, deschid în secolul său gustul pentru această disciplină științifică. Pe fondul acestei activități de pionierat, apar cu atît mai meritorii opiniile privitoare la raporturile dintre artă și realitate, artă și adevăr, artă și morală, opinii ce se integrează unei concepții depărtate de orice viziuni vulgarizatoare. Printre ele aș aminti teza „că imitarea în sensul copierii naturii nu se poate pune singură ca lege supremă pentru arta frumoasă" ; condiționarea gustului pentru frumos de gradul culturalizării, de procesul educației culturale ; raporturile dintre creația artistică și asimilarea ei („Opera unui artist — scrie Bărnuțiu — dacă nu face nici un efect, dacă ea nu place nimănui... atunci e semn că nu are nici o valoare"), sau ideile despre perenitatea autenticei opere de artă. „Clasicitatea la care au ajuns unele opere prin idealitatea lor, e probată destul prin timp" — notează Bărnuțiu.

„Gustul unui timp — scrie Bărnuțiu în alt loc — poate fi fals sau corupt — și el poate să accepte cu plăcere unele opere care mai tîrziu nu plac și își pierd valoarea — dar operele pot trece de norme", conchide

profesorul ieșean. „Numai atunci dacă au trăit mai multe etăți și au plăcut nu numai în timpul lor ci și în toate timpurile următoare".

După Bărnuțiu, o fază superioară în dezvoltarea esteticii este marcată de Constantin Dimitrescu-Iași. Dacă Bărnuțiu susține primul curs de Estetică al primei Universități românești (curs ce va fi în continuare predat de Titu Maiorescu), Constantin Dimitrescu-Iași este primul român ce susține (la Leipzig, în 1876) prima teză de doctorat cu un subiect de estetică. Constantin Dimitrescu-Iași este unul dintre primii cercetători români care fac dovada unei concepții estetice sistematice, mature, de înaltă valoare umanistă, punînd, cum s-a observat, estetica românească printr-o operă de rigoare și ținută științifică, pe coordonatele culturii europene.

Constantin Dimitrescu-Iași și prima teză românească de doctorat pe un subiect de estetică

La o distanță de două decenii de Simion Bărnuțiu, studiile lui Constantin Dimitrescu-Iași reprezintă o altă etapă în elaborarea esteticii românești, estetica profesorului ieșean impunînd prin factura materialistă, prin poziția combativă față de orientările idealiste, prin implicațiile ei sociologice, prin forța argumentelor, prin permanenta racordare la istoria gîndirii filozofice, prin continua subliniere a premizelor psihologice ale creației artistice, printr-o operă în care găsim unite — cum s-a spus — „sensibilitatea omului de știință cu sensibilitatea artistului".

„Evoluția artei reprezintă un moment din psihologia popoarelor"

Pentru Constantin Dimitrescu-Iași — și din această teză cercetătorul român va face un postulat al concepției sale — legile estetice sînt cel puțin, în parte, un produs al culturii spirituale individuale și al vieții istorice și sînt angrenate în procesele transformatoare ale vieții sociale, iar sentimentele estetice și deci gustul estetic se află într-un permanent proces de dezvoltare; pe măsură ce progresează cultura materială și intelectuală a popoarelor,

se află într-o astfel de corelație cu ele, încît degradarea unuia dintre aceste momente aduce cu sine și decăderea celuilalt. „Evoluția artei — scrie filozoful ieșean — reprezintă un îndrumător pentru determinarea conștiinței estetice a popoarelor și ca atare un moment din psihologia popoarelor".

„Atît forma cît și fondul creațiilor umane și al artelor stau în legătură cu tendințele epocii în care se produc".

„Cu cît cercul celor care pot aprecia mersul științei și al artei crește, cu atît importanța socială a acestor producțiuni sporește".

„Luați subiecte din viața socială, răsfrîngeți-vă personalitățile în formele cele mai proprii și veți face opere de artă".

Iată trei idei în formularea directă a lui Constantin Dimitrescu-Iași ce atestă preocupările filozofului în domeniul sociologiei artei, mai bine zis implicațiile sociologice ale esteticii sale (În 1897, Constantin Dimitrescu-Iași este de altfel și inițiatorul cursului de sociologie de la Universitatea din București).

În acest context, trebuie să privim și totalitatea tezelor profesorului Constantin Dimitrescu-Iași în legătură cu interferențele dintre artă și morală. Atent la toate nuanțele acestui raport, C. Dimitrescu-Iași notează : „Etica și estetica au amîndouă de subiect sufletul omenesc ; așa fiind, ar fi absurd să credem că legile estetice ar putea contrazice pe cele morale... Fericirea omenirii este imposibilă în afară de concordanța armonică dintre om și om, dintre individ și societate... A cultiva sentimentele și năzuințele morale — scria C. Dimitrescu-Iași în anul 1898 —, înseamnă a stimula progresul omenirii spre ideal, a prepara fericirea viitoare, spre care sînt îndreptate privirile umanitarilor visători..." „Misiunea cea mai nobilă a artei — conchide C. Dimitrescu-Iași — citîndu-l pe Guyau, este a lărgi cercul simpatiilor noastre, a cultiva sentimentul solidarității omenești".

„Legile estetice nu pot contrazice pe cele morale"

Format în marile universități ale timpului (teza sa de doctorat *Der Schönheitsbegriff [Conceptul frumuseții]*, s-a bucurat de aprecierea lui Wilhelm Wundt), desfășurîndu-și activitatea alături de marii intelectuali ai Iașului de la sfîrșitul secolului trecut, asimilînd prin selecție, rezultatele principalelor direcții ale cercetării estetice contemporane, continuînd opera generației lui Bărnuțiu, Constantin Dimitrescu-Iași analizează în profunzime categoriile estetice și aduce de pildă, în studiul frumosului, o serie de clarificări de excepțională importanță istorică.

Depășind spiritualismul, empirismul, pozitivismul, socotind că frumosul „apare prin acordul formelor obiective cu semnificațiile lor spirituale și prin concordanța obiectelor naturii cu idealurile noastre despre caracteristic și desăvîrșire", Constantin Dimitrescu-Iași crede (idee subliniată în remarcabilul studiu al prof. Ion Iliescu ce însoțește cartea difuzată în 1974 de Editura Științifică), că adevărata bază a frumosului o constituie raportul reciproc al formei și conținutului, al armoniei obiective și a răsfrîngerilor sale în obiectivitatea omenească, conținutul spiritual al operei de artă fiind intim legat de viața omului, de condiția frumuseții și moralității. Pe drumul cristalizării ideilor sale, referirile profesorului C. Dimitrescu-Iași se opresc în mod special asupra frumosului în muzică. „Deoarece într-o operă muzicală, fantezia condiționată de viața psihică îmbină materialul acesteia și creează idealuri muzicale numai sub influența sentimentelor subiective, trebuie ca aceste combinații de sunete să se afle într-o strînsă legătură cu sentimentele interioare. Dispoziția interioară a artistului le dă culoare individuală și caracterul specific". „Dar, — revine Constantin Dimitrescu-Iași, în alt loc — nu numai simțămintele spiritului individual ci și acelea ale spiritului etnic își află simultan expresia lor în compoziția muzicală".

Exemplul lui Chopin Drept exemplu de spirit individual și spirit popular concomitent, ne poate servi muzica lui Chopin — crede profesorul ieșean. Accentul și ritmul specific, cadența degajată cu nuanțele ei, armonia cu disonanțe și stridențe,

interesantă prin nota de melancolie a muzicii chopiniene se mișcă pe fundalul caracterului național, asociat cu caracterul sensibil original al sufletului artistului însuși.

Sufletul dogorîtor al lui Chopin

„Dotat cu un suflet dogorîtor și cu un organism debil — scrie Constantin Dimitrescu-Iași, Chopin simte fiecare notă de bucurie sau de durere mai puternic și mai straniu decît oricare altul și de aceea se exprimă adeseori atît de ciudat, cînd picant, cînd excentric, cînd cu o nuanță de stridență, cînd înfășurat în zăbralnic de doliu... Așa se explică faptul că muzica — atît timp cît fantezia artistului creează sub influența dispoziției interioare — este capabilă să exprime sentimente interioare și poate trezi în auditor dispoziții de o coloratură foarte precisă". „Pînă la un anumit punct — continuă ideea esteticianul —, sunetele pot suscita în noi, pe baza asociației, și anumite serii de reprezentări". Și prin această posibilitate de a provoca prin muzică anumite serii de reprezentări, se poate explica posibilitatea unei „muzici poetice", termenul îi aparține esteticianului, „muzică poetică — după cum socoate de altfel prof. C. Dimitrescu-Iași — ce a atins „cea mai deplină conștiență a scopului și mijloacelor sale încă de la poeziile simfonice ale lui Liszt".

Citîndu-l pe Franz Brendel (autorul unei *Istorii a muzicii),* Constantin Dimitrescu-Iași conchide în teza sa de doctorat : „Este vorba de evoluția de la suflet la spirit, de la o muzică a sufletului la o artă a spiritului".

Continuîndu-l pe Bărnuțiu, Dimitrescu devine, în domeniul esteticii, creatorul unor pagini impresionante prin originalitate, forța sintezelor, putere de asociere, echilibrul și judiciozitatea cu care rezolvă, începînd de la teza sa de doctorat, probleme de esență ale disciplinei.

Militant democrat, popularizator al valorilor științifice, C. Dimitrescu-Iași își propune să-și dezvolte tezele în studii pe care le-aș numi de aplicabilitate socială. Un strălucit exemplu în acest sens : *Estetica și critica modernă.* „Critica azi — scrie C. Dimitrescu-Iași, nu trebuie să fie numai o estetică în acțiune, o estetică aplicată,

ea trebuie să îmbrățișeze un cîmp mult mai larg ; să lămurească relațiile dintre artist și mediul economic și social ; să explice nașterea și înflorirea și decadența curentelor artistice". Preconizînd în activitatea critică o largă asociație de idei, Constantin Dimitrescu-Iași, își încheie eseul precizînd : „Dacă frumosul nu este o scînteie de esență cerească ci ceva care ne place dintr-un motiv sau altul, la fel artistul nu este un «inspirat» sau «vizionar» în opera căruia se materializează cu mai multă sau mai puțină puritate această scînteie, ci un om talentat care știe să ne emoționeze, „să creeze opere plăcute nouă". „Așa fiind — conchide esteticianul — putem nu numai studia cum ne emoționează artistul ci și cum a ajuns să ne emoționeze" — O teză deci care subliniază necesitatea (mai ales atunci cînd vrem să studiem fenomenele de respirație artistică, personalitățile care reflectă marile epoci ale istoriei muzicii) unor complexe studii de stilistică și psihologie artistică, în stare să depășească analiza gramaticală și să dea, fenomenului, perspectivă.

„Estetica și critica modernă"

In multe dintre paginile sale, C. Dimitrescu-Iași se ocupă și de raportul artă-morală. Legile estetice nu pot contrazice pe cele morale — crede profesorul Dimitrescu-Iași. „Să presupunem — notează prof. C. Dimitrescu-Iași — că geniul artistului învinge aversiunile de ordine morală și-ți dictează simpatii și simțiri ce nu se împacă de loc cu imperativele Eticii... Trebuie oare sau e bine să iertăm imoralitatea acestui artist de hatîrul talentului său ?... Geniul său este mai presus de bine și de rău ? — cum zice Nietzsche, mai presus de legile Morale ?... „Cred că nu — conchide Dimitrescu-Iași... A încuraja instinctele egoiste, antisociale înseamnă a pune stavilă celor mai frumoase aspirații ale sufletului omenesc. Morala este, sau ar trebui să fie — notează esteticianul român —, temelia existenței noastre sociale. Idealul unei organizații sociale desăvîrșite ar fi aceea în care relațiile din-

„Geniul este mai presus de Legile Moralei ?"

tre oameni s-ar reglementa nu de legi scrise, sancționate de penalități, ci de legi întipărite în sufletul și inima membrilor acelei organizații, cu alte cuvinte, o societate de oameni ale căror porniri, aspirații ar fi, prin chiar firea lor, morale..."

În sfîrșit, trebuie să subliniem locul pe care-l ocupă, în studiile lui C. Dimitrescu-Iași, problema naționalului în artă. „Arta este un produs firesc, o nevoie naturală a existenței umane" — scrie C. Dimitrescu-Iași. „Formele în care ea se manifestă, răspîndirea pe care o găsește, atîrnă de un șir de condițiuni sociale ale vieții naționale. Paralel cu evoluția vieții naționale merge și dezvoltarea și răspîndirea artei. Idealurile artei se perfecționează în raport cu progresul mentalității și cu rafinarea simțirii, formele în care se încorporează aceste idealuri înaintează și ele treptat, pe aceeași cale și în aceeași măsură. În calea anevoiasă spre propășirea artei, viitorul este arta națională".

VLADIMIR STASOV ȘI ISTORIA MUZICII

Una din preocupările noastre rămîne valorificarea scrierilor despre muzică ale personalităților istoriei culturii umane — compozitori, scriitori, critici, eseiști, una din preocupările noastre rămîne aceea de a studia, de a reflecta, de a lumina într-un fel, dintr-o optică contemporană, pagini scrise sub imboldul unor comandamente ideologice și estetice de epocă, pagini a căror valabilitate a fost autentificată mai mult sau mai puțin de istorie, pagini care dincolo de subiectivități, de limitele de concepție uneori justificate de o anume condiționare social-istorică, sînt, înainte de toate, pline de devotament pentru marea artă a sunetelor, pentru marile idealuri ale muzicii...

Cu acest imbold ne îndreptăm spre opera lui Vladimir Stasov.

În numele unui program, în numele unui crez estetic, nu odată comentatorii istoriei muzicii s-au dovedit pe cît de perseverenți, de clarvăzători, de principiali în susținerea unor doctrine artistice de perspectivă, pe atît de nedrepți, de refractari, în recunoașterea valorilor altor direcționări creatoare. Debussy nega destinul istoric al wagnerismului. Berlioz nu înțelegea semnificațiile operei lui Mozart. Ceaikovski nu era deschis geniului brahmsian. Schumann exagerează dimensiunile unor mediocri romantici pe care analele istoriei i-a așezat doar în „fondul documentar".

Orbul entuziasm al exagerărilor, focul patimilor, acționează și în cazul lui Stasov...

Talent multilateral, publicist de erudiție, propagandist înflăcărat al unei arte de mare accesibilitate, cri-

tic de autoritate în epocă — Stasov ne-a lăsat un serial de însemnări, esențial pentru înțelegerea vremii sale...

Îndrumător, teoretician al grupului „celor 5", Stasov pledează în mulțimea scrierilor sale, realizate pe cele mai diverse teme istorice și estetice, pentru cîteva idei : Școală națională (pentru Stasov, asimilarea folclorului fiind imperativul hotărîtor pentru o muzică cu caracter național) ; înțelegerea programatică a muzicii ; caracter popular.

Pasionat luptător pentru aceste idei, Stasov le exagerează pînă la dogmatism, atunci cînd încearcă să judece cu ele istoria muzicii, și ierarhizările sale valorice sînt, de multe ori, cu totul în afara celor ale istoriei...

Stasov se dovedește astfel impermeabil la frumusețile preclasicismului, clasicismului, wagnerismului, la creația lui Verdi. Lipsit de receptivitate la diversitatea modalităților artistice, apelează uneori la etaloane în interpretarea unor fenomene muzicale cu totul în afara nuanțelor pe care istoria stilisticii le impune cercetătorului drept o condiție *sine qua non,* dar, dincolo de aceste „autoîngrădiri", trebuie să subliniem faptul că Stasov are un mod de înțelegere a artei sunetelor care s-a integrat conștiinței estetice a epocii sale.

Stasov a fost un critic de curaj care a militat cu patimă pentru idealurile înnoitoare ale vremii sale.

Stasov a fost un luptător de calitate împotriva academismului.

Stasov rămîne în același timp un om de mare cultură, deschis celor mai diverse zone ale artei, reușind să stabilească interferențe estetice din cele mai interesante...

Stasov rămîne, în primul rînd, esteticianul „grupului celor 5" — Balakirev, Kui, Borodin, Musorgski, Korsakov.

Așa cum s-a observat, accentul specific pe care acest grup de compozitori îl aducea în cadrul muzicii europene consta dintr-o împletire de suflu popular-epic, savoare folclorică și sugestivitate picturală a imaginii.

Lupta artistică a celor 5 compozitori, nevoiți tot timpul să înfrunte rezistența conservatoare a tradiționaliștilor, disprețul aristocratic față de inspirația popu-

lară și folclorică, înclinarea în fața oricăror muzici de import, au alimentat reflecțiile despre muzică ale talentatului și pasionatului cugetător care a fost Stasov. Gîndind sub înrîurirea căutărilor „grupului celor 5", contopindu-și gîndurile cu idealul estetic al acestora, propagîndu-l și apărîndu-l cu fervoare, Stasov a elaborat principiile sugerate de creația celor 5 compozitori și a exercitat, la rîndu-i, o apreciabilă influență asupra prietenilor săi.

Stasov a participat direct la procesul de creație al compozitorilor din grupul celor cinci... I-a sugerat de pildă lui Musorgski subiectul *Hovanscinei;* i-a propus lui Borodin să scrie *Cneazul Igor* și i-a alcătuit planul inițial al operei ; a discutat în detaliu cu Korsakov, creația sa *Pskoviteanka.*

„Nimeni nu mi-a insuflat mai multă căldură decît dumneavoastră, îi scria Musorgski lui Stasov în anul 1873... Nimeni nu mi-a scrutat mai simplu și mai adînc sufletul, nimeni nu mi-a arătat mai limpede calea ce trebuie s-o urmez".

Stasov a vegheat permanent la izvorul creațiilor lui Musorgski ; a stat alături de marele compozitor rus în toate încercările vieții și creației sale ; a vorbit continuu lumii despre importanța operei lui Musorgski. Musorgski, scria Stasov, a fost un reformator, un inovator înnăscut, Musorgski a introdus în noua muzică rusă elementul adevărului, al realității, unitatea indisolubilă dintre cuvînt și muzică, autenticitatea intonației care este dusă pînă la cea mai înaltă treaptă a naturaleții și a adevărului vieții.

Cu ardoare vorbește Stasov și despre creația lui Borodin.

Profundul și vigurosul caracter național al lui Borodin.

„Profundul și vigurosul caracter național al lui Borodin — scria Stasov — mărețul său caracter epic, puternica frumusețe și veridicitate, patetismul și expresivitatea, elementul exotic, tot atît de valoros ca și cel din *Ruslan* și care și-a găsit o expresie genială în *Dansurile orientale* și în aria lui Kolceak din opera *Cneazul Igor* — în sfîrșit, ele-

mentul comic întruchipat cu atîta originalitate și vigoare în romanțe și în operă, ca la Dargomîjski, — toate acestea îl situează pe aceeași treaptă cu Glinka, făcîndu-l una din gloriile muzicale de frunte ale Europei secolului al 19-lea".

„Triumful lui, ca și al lui Musorgski — nu este desigur decît o chestiune de viitor" — scria profetic Stasov în veacul trecut.

Stasov a fost legat de Korsakov printr-o trainică prietenie. El a publicat decenii în șir, în presa vremii zeci de articole despre Korsakov.

În celebrele sale însemnări *(Cronica vieții mele)*, Korsakov amintește deseori de Stasov ca despre muzicianul care a stat alături de el în opera de elaborare a tuturor lucrărilor sale.

„Talentul lui posedă o fizionomie cu desăvîrșire personală. Prin temperamentul și înclinațiile naturii sale artistice, Korsakov este cu precădere simfonist și compozitor de piese orchestrale, dar și lucrările sale vocale și paginile sale de operă fac parte dintre cele mai valoroase creații ale artei noi".

Militînd pentru o artă pregnant națională, împotrivindu-se spiritelor estetizante, Stasov cere mereu compozitorilor să scruteze frumusețile folclorului, îi aclamă pe toți acei creatori care s-au aplecat spre comorile artei populare.

Și în cultul său pentru compozitori care s-au inspirat din folclor, Glinka devine pentru Stasov un compozitor-model.

Analizînd creația compozitorilor veacului său prin contribuția lor la dezvoltarea unor școli naționale, la valorificarea resurselor folclorice, Stasov detașează alături de numele lui Chopin pe cel al lui Grieg, cel care „nu se încadrează în tagma compozitorilor titanici, geniali, dar e înzestrat cu un talent original, viguros și variat și îndeosebi extrem de caracteristic..."

În plin secol al romanticilor, înclinat să deslușească în muzică o desfășurare vizuală, concretă, Stasov este un doctrinar al programatismului, chiar dacă aici sînt evidente și erorile sale atunci cînd caută să descopere peste tot semnificații programatice, sau mai bine zis, nu

admite o muzică ce nu are evidente implicații programatice.

Să ne oprim în primul rînd la triada *Berlioz-Liszt-Schumann.*

De altfel, consemnînd în ample reportaje vizitele lui Liszt, Schumann, Berlioz în Rusia, Stasov vede legătura între ei — prin faptul că „toți trei fac parte din același grup de compozitori, pentru care nu numai că e necesar un program în muzică, dar în general, muzica fără program li se pare ceva imposibil, o jucărie inutilă".

„De la Beethoven — scria Stasov — Berlioz a preluat ca o poruncă și ca un țel, transformarea simfoniei și totodată a întregii muzici instrumentale în muzică «programatică», devenind părintele și făuritorul muzicii moderne programatice...

Temperamentul lui Berlioz — conchidea Stasov — l-a împiedicat să-și ia exclusiv ca temă problemele filozofice și istorice de mare profunzime ale vieții și sufletului, așa cum o făcuse Beethoven la vremea lui. Dar el și-a închinat simfoniile zugrăvirii celor mai felurite tablouri și evenimente din viața omului, să ne gîndim la *Harold în Italia,* la *Romeo și Julieta,* la *Faust*".

După părerea lui Stasov, Liszt este îndatorat în multe privințe lui Berlioz, atît în ce privește — spune criticul — drepturile, cerințele și obligațiile muzicii programatice, cît și drepturile, cerințele și obligațiile orchestrației contemporane.

Și sub influența programatismului berliozian, Liszt renunța la manierismul, înfloriturile, afectările primelor sale lucrări, concepînd suita poemelor, a pieselor programatice pentru pian, ajungînd la convingerea „că nici simfonia, nici sonata, nici oricare altă compoziție muzicală nu trebuie să se supună vreunor reguli, cadre și directive date odată pentru totdeauna".

La Schumann, Stasov apreciază „fantezia extrem de bogată, multilaterală și viguroasă" — reproșîndu-i o orchestrație dominată de o nuanță săracă, cenușie, monotonă, conchizînd că toate lucrările lui Schumann nu au decît de cîștigat atunci cînd orchestra este înlocuită de pian. Admirabilele — originalele cvartete de Schu-

mann —, Cvartetul și Cvintetul său cu pian, Sonatele, Concertul pentru pian, — nenumăratele piese pianistice — spune în alt loc Stasov — alcătuiesc un capitol aparte, printre toate creațiile secolului al 19-lea.

Răscolitoarele meditații ale lui Chopin

În șirul puținelor, dar în același timp marilor personalități admirate de Stasov în peisajul componistic al veacului 19 se găsește și Frederic Chopin. „Chopin — scria Stasov — compune sub imperiul necesității de a transpune în muzică, lumea sa spirituală...

Meditațiile răscolitoare referitoare la propria lui ființă, la patrie, la bucuriile, extazul, visele, clipele de fericire și de apăsătoare suferință, scenele însorite de dragoste întrerupte arareori de tablouri pașnice și molcome de natură, acesta e domeniul în care e atotputernic *Chopin*, domeniul unde el oficiază marile taine ale artei, ce iau numele de sonate, preludii, balade, mazurci, poloneze, scherzo-uri, studii, impromptu-uri.

Deși — așa cum remarcă de altfel și exegeții săi contemporani — Stasov își cultivă principiile cu patimă, cu rigiditate, Stasov este un generos, un căutător care nu-și permite chiar categorisiri totale, definitive. În orice studiu găsești ecourile luptelor sale cu sine însuși, dorința de a nu nedreptăți. Tocmai de aceea nu recurge la un singur registru de atribute pentru preferații sau ostracizații săi.

Ceaikovski — un eclectic?

Din acest punct de vedere poate, una din cele mai elocvente dovezi rămîne atitudinea lui Stasov față de Ceaikovski. Neputînd să conceapă o trecere a spiritului național prin filtrul gîndirii muzicale universale, Stasov îl acuză pe Ceaikovski de eclectism, dar să subliniem în același timp și faptul că prețuiește profunzimea gîndirii creatorului rus, forța expresiei lui Ceaikovski, conceptul său programatic, talentul, iscusința, măiestria sa.

Stasov pătrunde în multe zone ale istoriei muzicii — își spune, își afirmă idealurile sale estetice, părerile

despre creațiile multora dintre reprezentanții, mai vechi sau mai noi, ai istoriei artelor.

În fapt, dincolo de crezurile, de opiniile, de inconsecvențele sale, Stasov este un muzician, un artist cu predilecțiile sale și dacă pătrunzi în mulțimea scrierilor criticului rus, traiectoria preferințelor lui Stasov este punctată de interesul pentru citatul folcloric, pentru sugestia programatică, pentru muzica de dimensiuni epopeice, pentru frescele muzicale de factură prometeică.

În acest sens, marele model criticul îl descoperă în *Beethoven,* creatorul care — „asemenea tuturor oamenilor cu adevărat mari, a fost veșnic frămîntat de sensul universului, al vieții omului și al istoriei".

Ca și în estetica lui Debussy, în estetica lui Stasov cazul Wagner ocupă un loc special prin nuanțările punctului său de vedere...

În lupta sa pentru o artă realistă, Stasov respinge fundamentalele creații wagneriene, inspirația mitologică, sincretismul artei, extazul supranatural, predilecția pentru homeric — dar Stasov de fapt respinge drama wagneriană nu și geniul wagnerian — numindu-l de altfel pe Wagner — „un muzician neobișnuit, înzestrat cu un talent de cea mai mare vigoare, cu originalitate și independență, care a contribuit în diferite rînduri la progresul artei muzicale".

Neacceptîndu-i reforma dramatică, Stasov recunoaște grandoarea epopeii simfonice wagneriene, forța desfășurărilor orchestrale ale lui Richard Wagner.

O eroare ce nu mai trebuie comentată

Respingînd drama wagneriană, impresionat de fastul monumental al stilului grandopera, Stasov vede în schimb „adevărata încununare a întregii dezvoltări a dramei muzicale în operele lui Meyerbeer".

Este o eroare ce nici nu mai trebuie comentată...

Dar Stasov are dreptate atunci cînd îi reproșează lui Meyerbeer ploconirea în fața gusturilor facile, artificiale, teatrale, efectelor melodramatice, după cum are dreptate, într-un fel și atunci cînd se entuziasmează pentru inspirația tablourilor istorice, veridicitatea unor caractere, eleganța unor forme...

Ridicîndu-se perseverent împotriva „carnavalului italian de operă, frivol, nebunatic și gălăgios ce-și croia drum prin Europa, înlocuind confetiile zburătoare prin triluri vocale" (chiar dacă prin absolutizare criticul cade și în greșeala de a-l respinge chiar și pe Verdi) — Stasov este entuziasmat de cei ce continuă în operă linia beethoveniană, este entuziasmat de operele lui Weber, remarcabile prin dramatismul și emoția ce le degajă.

AL. SEROV — „PUTEREA DE A PICTA CU AJUTORUL MUZICII"

Nimic nu este mai stimulativ pentru cel ce urmărește sinuoasele drumuri ale creației și vieții muzicale contemporane, decît să găsească în gîndirea unor epoci *trecute*, ecoul propriilor sale concluzii, răspuns unor probleme de actualitate artistică, teze de o continuă valabilitate, indispensabile înțelegerii *tuturor* momentelor istoriei artei sonore.

Cu acest sentiment întorc ultima pagină a impunătoarei culegeri de articole pe teme estetice ale lui Alexandr Serov.

Pe drept cuvînt, după lectura scrierilor sale, Alexandr Serov, cel mai de seamă reprezentant al muzicologiei clasice, ți se impune drept unul dintre cele mai lucide, mai luminate, mai obiective spirite din istoria esteticii și criticii muzicale...

Forța, perspicacitatea muzicianului Serov, nu vin din activitatea sa componistică (opera sa — din care amintesc lucrările lirice *Rogneda* și *Iudith* este cu totul modestă), nu vin din valoarea aprecierilor concrete, — ci din profunzimea sistemului său de gîndire estetică, din încercările sale de a se ridica continuu în zonele generalului, în zonele principiilor...

Trăind în anii formării și impunerii școlii naționale ruse din secolul al 19-lea, dar izolat, rupt din păcate, (din cauza lui Stasov) de „Grupul celor 5" — deși întreaga epocă și-a dat seama de identitatea năzuințelor sale și ale compozitorilor din această grupare, Serov este cel mai de seamă reprezentant al muzicologiei clasice ruse, Serov este un gînditor despre muzică, un gînditor

care a adus contribuții hotărîtoare la rezolvarea unor probleme esențiale ale esteticii muzicale : raportul dintre arta sunetelor și realitate, criteriile de apreciere estetică, relațiile dintre muzică și cuvînt, problema raportului dintre tehnică și expresia muzicală, caracterul popular și caracterul național al artei sonore ș.a.m.d. La aceste teze, Serov a ajuns treptat după căutări asidue, drumul cercetărilor sale a fost brăzdat de numeroase îndoieli, șovăieli și semne de întrebare... și în jurul vîrstei de 20 de ani, în anii în care făcea primii pași pe drumul cercetării teoretice —, Serov îi scria lui Stasov, prietenul tinereții sale. „Uneori mi se pare într-adevăr că există în mine multe, foarte multe forțe, numai că ele nu s-au deșteptat, — că terenul activității pe care o voi desfășura este larg deschis în fața mea... În schimb, uneori mi se pare că sînt lamentabil, că în fața mea e o ceață, iar în suflet mi se strecoară un amar sentiment de mizerie. Această alternativă disperată se oglindește *clar* în încercările mele nereușite"...

Ceea ce îl chinuia cel mai mult în această privință era nevoia de a făuri o concepție călăuzitoare, un ideal căruia să-i dedice forțele cretoare. Curînd, trei mari personalități ale culturii ruse — Glinka, Dargomîjski, Bielinski — îi vor lumina lui Serov calea slujirii culturii naționale, calea muzicii. „Lozinca este unică — scrie Serov peste ani : — viața și adevărul într-o formă de sine stătătoare, fără imitație și rutină" și calea aceasta îi va fi deschisă de făurari ai operei naționale ruse, între care Glinka și Dargomîjski, de Bielinski filozoful, esteticianul despre care Stasov scria în acea epocă : „Bielinski a fost, categoric, adevăratul nostru educator. Toate clasele, cursurile, studiile de compoziție... nu au făcut pentru formarea și dezvoltarea noastră atît cît a făcut singur Bielinski, cu articolele sale lunare... Însemnătatea uriașă a lui Bielinski nu s-a referit desigur numai la domeniul literaturii ; ea ne-a limpezit ochii, ne-a format caracterele, a sfărîmat cu o mînă de atlet prejudecățile patriarhale prin care a trecut fără încetare Rusia pînă la el, a pregătit din depărtare acea sănătoasă și puternică

„A sfărîmat cu o mînă de atlet prejudecăţile patriarhale"

mişcare intelectuală care s-a întărit şi s-a ridicat un sfert de veac mai tîrziu. Noi toţi sîntem discipolii săi direcţi".

Trecînd în revistă cîteva din marile polemici ale istoriei muzicii, am subliniat forţa cu care vienezul Eduard Hanslick, a promovat teoriile formaliste ce socoteau că muzica are drept conţinut doar... materialul sonor din care e alcătuită, iar nu emoţiile şi sentimentele...

Serov, om de vastă cultură, energic militant pentru cultură, stăpîn pe tehnica componistică, dar detestînd ca pe un semn de înapoiere închistarea în sfera limitată a problemelor de specialitate, ocupîndu-se cu interes de filozofie, literatură, istorie, artă plastică, permanent înclinat să releve legătura dintre diferitele arte şi discipline ale culturii, rîvnind a fi stăpînul „unei opere veşnic luptătoare", Serov răspunde cu fermitate ideilor lui Hanslick. Pentru el, muzica nu reprezintă „forme sonore în mişcare" ci un limbaj al sufletelor... Serov analizează în scrierile sale, zeci de lucrări ale lui Gluck, Beethoven, Weber, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Glinka, Dargomîjski, Liszt, Wagner, Rimski-Korsakov — şi demonstrează cu tărie, că forma muzicală se încheagă nu ca un scop în sine ci pentru a exprima trăirile sufleteşti, viaţa emoţională a omului.

„Că muzica instrumentală nu este un joc, o simplă alternare de sunete, sau ceva în genul cristalizării valorilor melodice, ritmice şi armonice care se împletesc în forme sau arabescuri frumoase, — scria Serov în studiul său despre Beethoven — aceasta constituie acum, în 1861, în ciuda tuturor sofismelor Domnului Hanslick, o problemă rezolvată pentru oricine înţelege serios muzica.

Muzica este limbajul sufletului, ea este un domeniu al sentimentelor şi al stărilor sufleteşti, muzica este viaţa sufletului, exprimată în sunete.

Cantilenele, armonizarea cantilenelor, ritmul, coloritul sonor — toate acestea sînt numai mijloace de expresie ale unor stări sufleteşti, mai mult sau mai puţin determinate, — stări sufleteşti care, datorită însăşi esenţei limbajului muzical, au prea puţin comun cu activitatea

Mijloacele de expresie ale unor stări sufletești

rațională, și de aceea se adresează exclusiv sufletului — și prin intermediul acestuia, — imaginației — fapt care, la rîndul său, este determinat de ideea principală a muzicii respective, de problema ei și de scopul ei, precum și de punctul ei de plecare...

Istoria muzicii este, în fond, — conchidea Serov, — sau istoria dezvoltării combinațiilor sonore în legătură nemijlocită cu *gîndirea* din care au izvorît, — sau istoria *abaterilor* de la această condiție principală a artei muzicale, de la țelul ei, de a pătrunde în suflet, prin mijlocirea expresivității sunetului.

Desigur că pentru veacul nostru, în care este promovată cu asiduitate ideea unei muzici vizînd doar raționalitatea, poate părea depășită afirmația lui Serov...

Că muzica este, cum spunea Serov, doar un limbaj al sufletului sau muzica poate fi doar subiect de satisfacție intelectuală — sînt întrebări asupra cărora nu insistăm acum dar care reprezintă un pasionant teren de meditație. Iar simfoniile lui Beethoven pe baza cărora Serov își argumentează tezele pot constitui într-adevăr, într-o asemenea discuție, argumente hotărîtoare.

„Beethoven — scria Serov — este făuritorul celor mai desăvîrșite creații poetice în compoziția muzicală, este un geniu gigantic, în fața căruia trebuie să ne prosternăm, el a unit într-însul treapta superioară a artei muzicale din cursul vremurilor care i-au premers, cu destinele muzicale în embrion ale viitorului ei pentru cîteva veacuri înainte".

La Beethoven, întruchiparea unei idei — formează baza întregii lui activități spirituale.

După părerea lui Serov, cu excepția cîtorva opusuri în stil retoric și concertistic, — în tot restul creațiilor lui Beethoven, în sonate, cvartete, simfonii, uverturi — ideea, gîndirea poetică vie, constituie scopul, punctul de plecare și rezultatul final.

Prin însăși proprietatea limbajului muzical — scria Serov — muzica va rămîne totdeauna poezie lirică, dacă prin lirism subînțelegem revărsările sufletești în toată nesfîrșita lor gamă...

Și pentru Serov — una din cele mai desăvîrșite întruchipări muzicale ale ideii poetice conștiente, clare — este *programatismul.*

Strălucirea neașteptată a impresiei poetice

„Orientarea muzicală manifestă în operele lui Berlioz, Wagner, Liszt — scria Serov — conferă muzicii cu program o superioritate hotărîtoare față de muzica fără o idee poetică fundamentală".

Susținînd forța expresivă a programatismului — Serov nu condiționează totuși valoarea artistică a unei opere muzicale de prezența unui text ci socoate hotărîtor ca imaginile muzicale să aibă un conținut poetic sugestiv... Și tocmai de aceea, recenzînd într-o cronică curentă o serie de lucrări ale lui Liszt — Serov își exprima bucuria pentru — „strălucirea neașteptată a impresiei poetice".

Parcurgînd în studiile sale istoria muzicii în complexitatea problemelor ei, socotind muzica așa cum am văzut, ca un limbaj al sufletului, văzînd în ideea poetică un pivot al realismului muzical, — Serov vorbește mereu despre înalta responsabilitate a creatorului.

„Darul creației este un dar prea rar, și care nu se capătă oricîte eforturi ai face" — scria Serov, în studiul *Muzica și virtuozii* pentru ca, altă dată, să-și exprime adeziunea, prețuirea pentru compozitorul care nu vede în procesul de creație o combinație abstractă.

„Un artist conștient care gîndește — scria Serov — refuză să se solidarizeze, cît de cît, cu meșterii componisticii pe jumătate meșteșugari, care văd în notă numai «nota», în sunet numai sunetul, în compoziție numai potrivirea ritmurilor, acordurilor și sonorităților și mai departe nimic..." Și printre compozitorii care înțeleg înainte de toate că scriu pentru oameni, printre compozitorii care scriu din chemarea lăuntrică, Serov îl citează mereu pe Mendelssohn-Bartholdy — „una dintre acele rare firi absolut artistice — cum nota criticul — care creează din nevoia de a-și exprima idealurile care le frămîntă sufletul..."

„E cunoscut că succesul sau insuccesul, — scria Serov în studiul dedicat lui Spontini — o glorie durabilă sau

efemeră, nu sînt totdeauna în proporție directă cu meritele operelor artistice sau cu întreaga activitate a unui artist, ci dimpotrivă, depind de concursul a sumedenie de cauze și împrejurări... uneori absolut străine de artă".

De o mare clarviziune se dovedesc, din acest punct de vedere, tezele lui Serov în stabilirea rolului *mediului* în formare, în afirmarea talentului. „Talentul unui artist — scria criticul rus, — este în funcție, firește, de darurile sale înnăscute, *dar* tot atît de mult depinde și de solul pe care a crescut, adică de impresiile pe care artistul le-a acumulat din copilărie, de modelele pe care și le-a ales, de împrejurări și de gust, adică de tot ceea ce atrage, instinctiv, încă inconștient, firea sa artistică". De aceea, aprecierea unei opere de artă nu trebuie izolată de ideea mediului căruia îi aparține opera respectivă.

Pornind de la această teză, Serov notează undeva ideea că nici Bach, nici Gluck, nici Mozart — n-ar fi fost Bach, Gluck, Mozart, — dacă cu același talent ei *nu* s-ar fi născut și *atunci, unde* și *cînd* au găsit pregătit terenul pentru a-și desfășura grandioasa lor activitate.

Mediul și formarea artistului

Subliniind rolul acestui mediu — Serov ajunge la ideea de Școală, — în sens de *curent*, de *stil*.

Continuînd analiza, criticul detașează cîteva din caracteristicile școlilor muzicale italiană, franceză, germană, evidențiind totodată influențele reciproce dintre aceste școli...

„Dacă la artiști cu o inspirație poetică mai slabă, la care nu poezia, ci talentul constituie forțele de stimulare, influențele nu duc la o contopire organică ci la o alăturare mecanică (ca în cazul lui Meyerbeer), la cei aleși, această asimilare creează artei cele mai puternice înfloriri".

Serov își exemplifică aceste teze apelînd la Mozart. Mozart este rezultatul mediului salzburghez, dar Mozart a cutreierat întreaga Europă și a transformat toate influențele Europei prin puterea geniului său în ceva propriu...

La incomparabilul Mozart, scrie Serov, s-au contopit toate stilurile existente pînă la el, fără a dăuna cu ceva propriile frumuseți mozartiene, rafaeliene.

Investigînd cu temeritate multe din problemele majore ale artei muzicale, Serov nu putea ocoli bineînțeles, în plin secol al 19-lea, secolul operei *Fidelio* de Beethoven, secolul lui Verdi și Wagner, Glinka și al compozitorilor „Grupului celor 5", Serov nu putea rămîne departe de frumusețile teatrului muzical.

Înțelegînd genul operei în întreaga sa complexitate, Serov militează pentru adevărul sentimentului, pentru forța expresiei muzicale, pentru o muzică — cum scrie el, — care să nu uluiască și să epateze prin strălucire exterioară, pur decorativă, ci să exprime viața sufletească a oamenilor.

Din fericire —, scria Serov —, mai sînt mulți care continuă să creadă că desăvîrșirea în muzică se obține numai cînd cel mai înalt adevăr al exprimării generează cea mai înaltă frumusețe a muzicii.

Și această desăvîrșire nu e un simplu ideal — ea există și pe scena de operă.

Din mulțimea contribuțiilor lui Serov, trebuie să subliniem ardoarea, insistența cu care a militat în multe scrieri pentru înțelegere, — aș zice științifică, — a categoriei de „accesibilitate".

Pentru Serov, în istoria muzicii există o lungă gradație de... accesibilități dar muzica nu poate fi înțeleasă, supusă, decît prin cunoaștere, prin învățătură.

Muzica are legile ei proprii, organismul ei propriu, tehnica ei proprie, care cer cunoaștere și încă una vastă — și o deprindere... „care nu se capătă ușor" — scria Serov.

Și polca e muzică, și o fugă de Haendel sau de Bach e tot muzică... Remarcați însă — continuă Serov — că cel care înțelege pe Haendel și pe Bach și găsește deci în ei adevărata desfătare, acela, aflîndu-se pe treapta cea mai înaltă a înțelegerii muzicale, — poate coborî cum îi place pe oricare din treptele de mai jos fie pînă la cea mai deșartă muzică de dans, în care se poate de asemenea găsi frumosul dacă există... Dar niciodată... invers... Cine se menține permanent numai pe treapta

polcilor banale, aceluia îi va fi foarte greu, aproape imposibil — scria Serov — să se ridice mai sus... tot restul în artă, — toate în afară de polcile banale rămînînd pentru acest fel de melomani teritorii necunoscute... Așa este în toate artele... cine a crescut cu cromolitogravuri de calitate inferioară, acela, firește, nu-l poate aprecia pe Raphael...

De aici, Serov insistă asupra rolului criticii muzicale...

Scopul principal al unui critic muzical — scria Serov — trebuie să fie acela de a contribui la educarea gustului muzical al publicului, prin toate mijloacele care îi stau la îndemînă.

În amplul studiu — *Muzica și discuții despre ea* — publicat în anul 1856 în paginile revistei *Muzikalnîj Teatralnîj Vestnik* — Serov notează pe larg o mulțime de idei în legătură cu critica muzicală, atacînd cîteva probleme de *nedezmințită actualitate,* crez în legătură cu profesionalitatea, cu cultura generală, cu probitatea morală a criticului.

Intrat în luptă „nu pot părăsi steagul"

Și publicistica lui Serov rămîne modelul continuu al unei activități critice de ținută teoretică, al unei activități militante, în care nu s-a lăsat învins sau... descurajat... Serov știa că activitatea de critică muzicală e dificilă, riscantă, că îți aduce mulți dușmani. „Dar ce poți face... — se întreba Serov — Intrat în luptă, nu-ți poți părăsi steagul. Dîndu-ți seama chiar de insuficiența forțelor tale, trebuie să lupți, să lupți pînă la capăt..."

Și Serov s-a luptat pînă la ultimele clipe ale vieții pentru ideile sale, — toată viața sa fiind — cum spunea chiar Stasov, — „o slujire a artei, căreia i-a jertfit tot ceea ce pe alții îi mîngîie și îi bucură".

Serov își găsește drumurile, își cristalizează idealurile estetice pe de o parte, sub influența celor doi mari ctitori ai școlii muzicale ruse, — Glinka și Dargomîjski — iar pe de altă parte, sub influența filozofiei lui Bielinski.

Recunoscînd și înțelegînd valoarea europeană a muzicii lui Glinka, — aprofundînd, dezvoltînd concepțiile

lui Glinka despre muzică, despre relația dintre creație muzicală și folclor, despre caracterul popular al artei sonore — Serov revine pe parcursul întregii sale vieți, cu o pasiune pilduitoare, la numele compozitorului care a creat operele *Ivan Susanin* și *Ruslan și Ludmila*, care a creat *Kamarinskaia, Jota aragoneză*.

Consecvent în susținerea ideilor sale, Serov cu știuta perspicacitate, în ciuda rezervelor cu care este primită prima audiție a Jotei aragoneze, — știe să acorde, din prima clipă, acestei lucrări meritele cuvenite, în ritmul, în coloritul spaniol al melodiilor, în măiestria tratării armonice, în strălucirea orchestrației, văzînd — cum scria el în cronica publicată în 1859 — o „frunză extrem de importantă în cununa de lauri ce se cuvine a fi așezată pe fruntea genialului muzicant".

„Vreau ca sunetul să exprime direct cuvîntul"

„Vreau ca sunetul să exprime direct cuvîntul. Vreau adevărul" — deviza lui Dargomîjski devine crezul tînărului Serov în consolidarea concepției sale despre operă.

Iată de ce, atunci cînd va studia lucrările lui Dargomîjski, Serov întreprinde o analiză multilaterală a libretului, a muzicii, a legăturilor dintre *Rusalka* și celelalte creații ale compozitorului, dintre opera lui Dargomîjski și cea a tuturor compozitorilor vremii, subliniind faptul că originalitatea gîndirii acestui autor vine din respectarea legilor cuvîntului, teatrului, muzicii.

Ripostînd energic doctrinei Hanslick, împărtășindu-și crezul într-o artă capabilă să oglindească bogăția vieții omului, Serov emite cîteva teze de interes și cu privire la tehnica muzicală în vederea întruchipării ideii... Serov nu-i de acord cu acei compozitori care tratează tehnica în sine, și se dedau unor exerciții formale, cu acei compozitori care vor să-și dovedească doar abilitatea în mînuirea contrapunctului sau instrumentației.

„Tehnica este necesară — nota Serov — și cu cît dezvoltarea ei se află la un nivel mai înalt, cu atît este mai bine pentru artă... Dar tehnica este un mijloc... cînd se transformă în scop, ea se coboară la nivelul unor scamatorii, dovezi ale iscusinței antrenamentului, mai

mult sau mai puțin riscant, care uimesc... Dar asta nu mai are nimic comun cu arta adevărată..."

Și arta adevărată înseamnă pentru Serov *gîndire*, simțire omenească, artă adevărată înseamnă idei, mesaj, desăvîrșirea în muzică putînd fi atinsă numai cînd adevărul expresiei va coincide cu frumusețea pur muzicală, atunci „cînd cel mai înalt adevăr al expresiei va genera cea mai înaltă frumusețe a muzicii".

În spiritul unui asemenea ideal, Serov se pleacă în fața marilor săi idoli, de la Bach și Beethoven la Gluck și Glinka... în spiritul unui asemenea ideal, Serov descifrează talentul tînărului pe atunci Rimski-Korsakov — admirînd la acesta — „puterea de a picta cu ajutorul muzicii".

REPERE

REPERE

MUZICA ŞI SPIRITUL EROIC AL VEACURILOR

„Există numai două forme de viaţă — a arde sau a putrezi... Fricoşii şi laşii o vor alege pe cea de a doua ; curajoşii pe cea dintîi"...

În cugetarea lui Gorki, găsim o cuprinzătoare caracterizare a miilor de înflăcăraţi curajoşi şi generoşi eroi care de-a lungul milenarei istorii a omenirii şi-au dăruit viaţa oamenilor...

Spartacus şi fraţii Gracchi, Müntzer şi Campanella, Bruno şi Vanini, Robespierre şi Saint Just, Horia şi Bălcescu, Tudor Vladimirescu şi luptătorii din războiul pentru Independenţă, milioanele de oameni care au luptat, cu arma în mînă, în anii celui de al doilea război mondial pentru libertatea Europei, militanţii pentru triumful marilor idei revoluţionare ale timpului nostru — lung, lung este şirul acelora care-şi înscriu cu litere de aur numele în minunata istorie a omenirii, lung este şirul acelora care au înţeles că suprema formă de viaţă este arderea, că suprema fericire este lupta pentru fericirea semenilor, lung este şirul oamenilor, ca să folosesc cuvintele lui Mihail Sadoveanu, care-şi cunosc destinul, înalta conştiinţă, îndîrjirea unei datorii, un ideal de umanitate...

Alături de gînditorii şi poeţii lumii, compozitorii au dedicat, dintotdeauna, multe dintre lucrările lor acestor eroi, spiritul eroic impregnînd creaţiile veacurilor de muzică.

Pornind pe firul veacurilor, trebuie să evocăm, în primul rînd, o pagină de legendă, o pagină despre legendarul Prometeu (cum îl numea Marx, „cel mai nobil sfînt şi martir din calendarul filozofic") — creaţie a

imaginației vechilor greci, figură ce sintetizează în mitul său, cele mai înălțătoare dorințe de eroism ale oamenilor —, simbol al luptei pentru înfrîngerea oricăror forțe potrivnice.

Subiect de inspirație pentru artiștii veacurilor, Prometeu înscrie, în istoria muzicii, tălmăciri pline de semnificație. Cele mai reprezentative exemple ni le evocă înainte de toate — Beethoven, Liszt, Skriabin.

Beethoven a scris o Uvertură și 16 numere pentru baletul intitulat *Făpturile lui Prometeu*. Liszt, la rîndul său, a conceput un poem în care, cum scria compozitorul, își propune „să evoce sentimentul de durere adîncă ce triumfă printr-o îndîrjită perseverență". Printre lucrările lui Skriabin întîlnim și un Prometeu, subintitulat *Poemul focului*, în care compozitorul folosește chipul lui Prometeu drept simbol al voinței creatoare, atotputernice și invincibile. Dorind să mărească forța de influențare a muzicii, Skriabin a cerut ca execuția lucrării să fie însoțită de efecte de lumină. De la legendarul Prometeu să trecem la realul Spartacus, eroul celei mai mari răscoale a sclavilor, luptătorul care a uluit lumea în urmă cu 2000 de ani cu fapte ce păreau rezervate doar miturilor vechii Grecii.

Prometeul lui Skriabin și efectele de lumină

Pătrunzînd esența dramaticelor evenimente ale răscoalei, bazat pe un libret de Volcov, după scrierile lui Plutarh și Appian, Aram Haciaturian creează un balet străbătut de patos romantic, de o puternică expresivitate. Și chiar dacă unii critici au reproșat compozitorului risipa de momente emoționale și pitorești, partitura impresionează, în ansamblul ei, prin pasiunea exprimării, prin îndrăzneala invenției.

În anul 1736, Haendel, compozitorul înclinat spre monumentale desfășurări oratoriale, încheie la Londra o lucrare închinată forței unuia dintre cei mai iluștri luptători ai antichității — *Alexandru Machedon*.

Textul literar, o *Odă* a lui Dryden, versificată de un prieten al compozitorului, Hamilton Newburgh, constituie numai un suport, „sugerînd" sărbătoarea uneia dintre victoriile lui Alexandru cel Mare. Opusul oferă

pagini dintre cele mai inspirate, remarcabile prin originalitatea folosirii unor procedee arhitectonice, prin frumusețea realizării componistice.

Beethoven, înflăcăratul apărător al demnității umane a închinat una din cele mai înălțătoare pagini ale creației sale lui Egmont, eroul național al luptei popoarelor din Țările de Jos împotriva asupririi spaniole.

Beethoven realizează, după tragedia lui Goethe, 9 numere — printre ele o *Uvertură*, *Două cîntece pentru Klärchen*, Simfonia triumfală din Final — opusuri care stau alături de lucrările cele mai revoluționare ca stare de spirit, ale compozitorului.

Beethoven și Egmont

Beethoven, cu înclinațiile sale adînci pentru marii eroi ai omenirii, a dorit, în anii în care a scris Egmont, să dedice o lucrare și lui Wilhelm Tell.

Proiectul beethovenian a rămas însă nerealizat...

În creația lui Rossini există însă un *Wilhelm Tell* care reușește să contureze cu vigoare, imaginea eroului național elvețian... „Erou suprem al geniului", după expresia lui Henri de Curzon, opera *Wilhelm Tell* este un surprinzător salt calitativ în creația lui Rossini, vizibil fiind efortul spre un stil nou, spre depășirea tiparelor academismului liric al vremii, spre o nouă manieră de tratare a melodiei, ansamblurilor, recitativelor.

Berlioz, Gounod, Mendelssohn-Bartholdy, Bellini, Donizetti, Bizet au găsit cuvinte pline de laudă pentru Wilhelm Tell. „Divina comedie a muzicii, adevărată epopee", scria Bellini despre Wilhelm Tell.

Uvertura la Wilhelm Tell a lui Rossini a fost una dintre paginile muzicale preferate de Verdi.

Tînărul Verdi își începe cariera sub influența operelor eroice ale lui Rossini, găsind în ele un imbold pentru făurirea primelor sale creații, pătrunse de un vibrant suflu eroic. *Nabucco*, *Lombarzii*, *Attila*, *Ernani* sînt manifeste artistice cu largi implicații în epocă, opere ce au sunat ca un îndemn la lupta pentru libertate, opere ce au legat numele lui Verdi de mișcarea revoluționară de eliberare din Italia vremii...

Cunoaștem dintr-o altă „fișă" contribuțiile lui Ceaikovski la clarificarea principiului programatic, la impu-

nerea unei concepții capabile să determine elaborarea unor valori demne de tradițiile marilor meditații muzicale ale istoriei.

Cultivînd resurse literar-programatice din cele mai diverse, folosind drept prototip *Bătălia de la Vittoria* a lui Beethoven, Ceaikovski scrie și el „o compoziție de bătălie, o pagină dedicată eroismului anului 1812", piesă de mare popularitate, prin autenticitatea dramatismului, luminozitatea melodiilor, farmecul sonorităților.

Poetul, visătorul Chopin este în același timp creatorul care oferă istoriei muzicii pagini încărcate de un vibrant tumult. Să ne gîndim la celebrul *Studiu revoluționar* compus de Chopin în anul 1831, la vestea căderii Varșoviei...

De la Glinka la Glazunov, Prokofiev, Șostakovici, Meitus, Svecinikov, Șaporin, tema eroică se impune drept un element permanent al creației ruse și sovietice. *Ivan Susanin* — opera fundamentală a lui Glinka, considerat părintele muzicii ruse, constituie un imn închinat țăranului rus care și-a dat viața pentru salvarea pămîntului strămoșesc.

Un imn închinat eroismului popular

„*Ivan Susanin* — lucrare cu totul originală —, scria Prosper Merimée în anul 1844 în volumul *Un an în Rusia* — este mai mult decît o operă, ea este o epopee națională, o dramă muzicală care s-a întors la noblețea menirii ei inițiale, la acele vremuri cînd ea nu era deșartă și distractivă, ci o sărbătoare națională".

În mod firesc, idealurile reprezentanților școlilor naționale au determinat o muzică pătrunsă de spirit eroic. La Smetana, ctitorul școlii componistice cehe, ca și la alți străluciți reprezentanți ai veacului trecut, muzica devine chiar o armă de luptă pentru impunerea marilor idei ale epocii.

Începînd cu opera lui Iuliu Sulzer dedicată lui *Mihai Vodă Viteazul* la *Petru Rareș* de Caudella, *Horia, Brâncoveanu* de Sabin Drăgoi, *Apus de Soare* de Mansi Barberis, la șirul de opere semnate de Gh. Dumitrescu, Simfonia *Sarmizegetusa* de Wilhelm Berger, multe alte lucrări ce au dobîndit un loc de seamă în istoria muzicii românești sînt dedicate luptătorilor pămîntului românesc.

Prin strălucirea și complexitatea mijloacelor folosite, oratoriul eroic *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu este, de pildă, o impunătoare frescă istorică în care evenimentele revoluționare de la 1821 sînt zugrăvite cu ample mijloace coral-simfonice. În cadrul clasic al oratoriului, Gheorghe Dumitrescu desfășoară o epopee națională de proporții, în care corurile și soliștii apar ca personaje dramatice iar orchestra este folosită drept comentator al acțiunii.

În veacul al 20-lea, marii creatori ai lumii găsesc în dramele și izbînzile umanității, pilde pentru înălțătoare pagini muzicale dedicate spiritului eroic.

Anii marii încleștări ai celui de al doilea război mondial, anii marilor bătălii pentru libertatea omenirii au inspirat pagini multora dintre marii creatori ai veacului nostru, de la Bartók și Schönberg, la Honegger și Britten.

În anul 1941 de pildă, istoria muzicii primește marea simfonie închinată de Dmitri Șostakovici orașului erou Leningrad, simfonie a cărei primă audiție, 5 mai 1942, a căpătat semnificația unui eveniment social, politic, artistic. „Doream să creez o operă — declara Dmitri Șostakovici în anul 1941 —, despre oamenii noștri care devin eroi... Lucrînd la simfonie, mă gîndeam la măreția poporului, la eroismul său, la cele mai înălțătoare idealuri ale omenirii, la minunatele calități ale omului, la umanism, la frumusețe..."

„O operă despre oamenii noștri care devin eroi"

Anii marii încleștări încheiate cu victoria din 1945 au inspirat paginile multora dintre creatorii secolului nostru, de la Arnold Schönberg la Benjamin Britten.

În anii războiului, alături continuu de țara sa, ca interpret și compozitor (neuitate rămîn pentru contemporani concertele susținute în compania lui Peter Pears iar mai tîrziu alături de Yehudi Menuhin), Britten gîndește *Recviemul de război,* operă în care folosește o experiență componistică de decenii, zguduitor avertisment, cum scria biograful său I. Holst, „auzit și recunoscut de milioane de oameni din întreaga lume".

Din mulțimea exemplificărilor pe care ni le îngăduie acest subiect aș mai cita două lucrări, două din capodoperele care nu pot fi desprinse prin tematică, prin mesajul lor de o asemenea idee, două dintre capodoperele care chiar dacă nu au fost în fapt construite pe baza principiilor programatice rămîn opere fundamentale dedicate spiritului eroic. Inevitabil gîndul nostru revine la Beethoven, corifeu al paginilor de eroism muzical, făurarul primelor opusuri muzicale cu adevărat revoluționare, inevitabil gîndul revine la *Eroica* beethoveniană.

De la Eroica lui Beethoven la Eroica enesciană

„Simfoniile lui Beethoven — scria Tudor Vianu — sînt cîntecele omenirii luptătoare și cine le ascultă cu înfiorarea nedespărțită de làmurirea unor mari semnificații, înțelege mai bine viața omenirii cu luptele, căderile, triumfurile ei, cu înțelegerea superioară a soartei omului în istorie... Poate cea mai caracteristică în această privință, din toate simfoniile lui Beethoven, este cea de a treia, *Eroica*. Scrisă pentru a glorifica figura lui Napoleon, care ca general revoluționar și prim consul se bucura de toată iubirea maestrului, acesta smulge după cum am văzut, pagina dedicatorie, atunci cînd sosește vestea încoronării vechiului luptător pentru libertate ca împărat. Simfonia își păstrează însă toată însemnătatea semnificației ei pentru că în limbajul emotiv, dar atît de larg generalizator al muzicii, înfățișează destinul eroic al tuturor oamenilor eroici ai acestei lumi, al tuturor acelora care au luptat, au suferit, au putut aduce durere în jurul lor, dar au croit pentru toată lumea viitoare, o soartă mai bună“...

Aceeași tonalitate, aceeași impetuozitate, aceeași încredere în forțele omului, aceeași putere de influențare a conștiințelor o regăsim în istoria muzicii, peste un veac de la apariția *Eroicii* beethoveniene, în prima Simfonie a lui George Enescu, în Eroica enesciană. „Pentru ascultătorul neavizat — notează George Călinescu într-un articol despre Enescu înserat la 12 septembrie 1958 în paginile revistei *Contemporanul* —, Enescu inventează pînă la

„Acesta este Enescu, acesta este sufletul nostru".

subiectivism. Și cu toate acestea, lipsită de tematică obiectivă, simfonia se simte specifică. Compozitorul, uimit ca și poporul de spectacolul naturii, «zice» în plin abandon, chemat mereu de sentimente noi, împiedecat a se fixa melodic într-unul, solicitat din toate părțile (și bineînțeles, însoțit de un simfonist de o îndemînare extraordinară, dulce în clamori, vibrant în șoptiri). Aci ecourile sînt pastorale, aci parcă frunzele căzute și tărîte lent dintr-o pădure încep a fi atrase într-o furtună masivă. Funeralul nu ajunge să cuprindă sufletul sănătos al creatorului. O glorie de instrumente metalice vestește dezlănțuirea unui optimism grandios. Avem de a face cu o impetuoasă Eroică. Dar nu este eroica marțială, lupta marțială, lupta dramatică și romantică împotriva răului. De la grație pînă la strigăt, totul este bucurie și încredere. Acesta este Enescu, acesta este sufletul nostru".

FAMILII DE MUZICIENI ÎN ISTORIA ARTEI SONORE

Marile personalități ale muzicii sînt de obicei rodul unei epoci de eflorescență spirituală, rezultatul unor imperative estetice ale timpurilor, și dacă în afirmarea lor mediul familial le-a fost, prin istoria sa particulară, mai mult sau mai puțin favorabil, constituie doar un aspect al unei probleme dominate de infinite nuanțe...

Mediul familial nu este, probabil, determinant pentru formarea marilor personalități muzicale. Faptul este atestat de zeci de mari creatori, de la Palestrina la Schumann, la Chopin, Prokofiev, Stravinski, Enescu, compozitori formați în familii cu receptivitate artistică, cu intuiția necesară descoperirii, cultivării talentelor, dar fără a avea legături pronunțate, profesionale cu muzica. Și cu toate acestea, istoria muzicii înscrie în analele ei, pe parcursul unor generații (ce-i drept, cazurile în care destinul unor familii se confundă cu muzica, cu profesarea ei, nu sînt nici prea multe, nici prea concludente pentru liniile directoare ale istoriei artei sonore), numele unor familii ce se cuvin detașate...

Cronica secolelor de muzică îți impune faptul că perioada cea mai propice înfloririi unor familii de muzicieni coincide cu veacurile 16, 17, 18 și un prim și ilustru exemplu ni-l oferă Andreea și Giovanni Gabrielli, unchi și nepot, dar în fapt cel de al doilea fiind un adevărat „fiu spiritual" al celui dintîi.

Familia **Gabrielli** reprezintă marea școală venețiană a secolului al 16-lea, port-drapelul ei în Europa vremii, pînă în momentul în care Monteverdi, prin geniul său, va depăși limitele unei școli regionale, dînd Veneției muzicale puteri europene. Creația celor doi Gabrielli se com-

pletează reciproc, primul fiind un inovator în domeniul polifoniei vocale, iar cel de al doilea, în cel al polifoniei instrumentale. De numele lui Giovanni Gabrielli, autorul acelor *Sacrae Symphoniae,* autor de numeroase coruri, madrigale, motete, misse, canzoni, se leagă actul de naștere al simfoniei, cum s-a spus, al meșteșugului combinării componentelor unor formații instrumentale ce puteau trăi de atunci înainte independent.

Veneția familiei Gabrielli

Veneția familiei Gabrielli înscrie în letopisețul ei și numele altor doi muzicieni de rasă : frații Alessandro și Benedetto Marcello.

Artiști de cultură enciclopedică (Alessandro era și un poet și un matematician de talent, un filozof luminat, iar Benedetto, un jurist strălucit în epocă), lasă patrimoniului național o operă de semnificație, cu contribuții deosebite la dezvoltarea genului concertant. Evident, așa cum s-a observat, scriitura, oarecum de virtuozitate instrumentală, face ca delimitările precise între concertul instrumental și concerto grosso să nu fie întotdeauna întocmai respectate, dar tocmai aceste întrepătrunderi înlesnesc înflorirea genului...

Italia este și patria uneia dintre cele mai celebre familii de muzicieni ai istoriei artei sonore : familia **Scarlatti.**

Forța generațiilor Scarlatti...

Desfășurîndu-și activitatea pe parcursul mai multor decenii, identificîndu-și destinul cu unul dintre cele mai înfloritoare secole ale genului liric italian, generațiile Scarlatti sînt încununate prin talentul lui Alessandro și al fiului său Domenico. Născut la Palermo în anul 1660, desfășurîndu-și activitatea la Neapole, Alessandro Scarlatti este un creator reprezentativ în veac pentru genul cantatei (a scris 500 de cantate camerale), ca și pentru genul operei (cele 106 lucrări în acest domeniu cristalizînd trăsăturile școlii napolitane — printre care substituirea clavecinului prin instrumente de coarde în acompaniamentul vocilor, măiestria ariei da capo, plasticitatea, virtuozitatea melodică).

1685, — anul care dădea lumii pe Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Haendel, la Neapole se naște unul dintre fiii lui Alessandro, Domenico Scarlatti. Întrebat cîndva dacă Scarlatti poate fi socotit o personalitate de talia lui Bach și Haendel, un critic de cultura lui Roland Manuel răspundea : „Chestiunea este de a ști dacă apreciem importanța unui artist în raport cu dimensiunile operei sau cu îndrăzneala și noutatea mesajului său". Domenico Scarlatti a scris opere ca și tatăl său, ca și toți italienii de pe vremea sa, dar el a rămas în istorie pentru cele 545 de sonate pentru clavecin a căror vervă melodică, dezinvoltură, îndrăzneală neauzită a armoniei, a invenției formelor, ne surprinde astăzi prin farmecul pe care-l degajă.

Dinastia Couperin

Dacă istoria claviaturii înscrie cu majuscule numele italianului Domenico Scarlatti, ea ne oferă în aceleași vremuri, în Franța muzicală, un capitol de referință semnat de marii claveciniști și organiști ai familiei **Couperin.**

Prin grandoarea, elanul, îndrăzneala armonică, prin coloritul lor, piesele de orgă, fanteziile pentru instrumente de coarde, simfoniile lui Louis Couperin mărturisesc o sensibilitate creatoare plină de personalitate.

În lungul șir de reprezentanți ai familiei Couperin, gloria dinastiei o va aduce cel numit de muzicienii epocii : François le Grand.

Născut la Paris în anul 1668, celebru în timp prin mulțimea activităților sale muzicale, Couperin s-a impus printr-o complexă folosire a resurselor clavecinului, prin arta îmbinării elementelor polifonice cu cele armonice, prin atașamentul său continuu pentru sugestia programatică, pentru titluri evocatoare (de altfel Couperin este și inițiatorul portretului muzical).

Uitat multă vreme, Couperin va fi redescoperit de creatorii de la încrucișarea secolelor 19 și 20, creatori care vedeau în el exemplul marilor virtuți ale artei franceze. Debussy va fi, de altfel, printre primele mari personalități care s-au luptat pentru a-i reda lui François le Grand, ca și lui Rameau, locurile meritate.

Un caz fără egal în istoria familiilor muzicale

Prin numărul personalităților, prin valoarea operelor, prin forța cu care au fost acumulate darurile și mai ales prin grandoarea izbucnirii talentelor adunate de veacuri în geniul lui Johann Sebastian Bach — familia **Bach** rămîne un caz fără egal și în istoria dinastiilor muzicale.

Generații după generații, membri familiei Bach împînzesc secolele 17, 18 și 19, numele de Bach devenind pînă la urmă, identic cu cel de muzicant.

Încoronarea destinului celor ce poartă numele lui Bach, eternizarea acestui nume, vin din opera lui Johann Sebastian Bach.

Într-o vreme care nu era pregătită încă să înțeleagă revoluția gîndirii marelui Johann Sebastian, patru dintre fiii săi continuă să poarte în lume mesajul numelui Bach.

Înainte de toate virtuoz al claviaturii, Wilhelm Friedemann a fost unul dintre cei mai puternici dar și cele mai bizare talente ale epocii. Christian Schubart scria în anul 1806, că „Wilhelm Friedemann are un geniu înflăcărat, o imaginație creatoare plină de originalitate și noutate a gîndurilor, o virtuozitate plină de temperament, un patos înălțător, o grație cerească".

Inegale sînt lucrările celui mai vîrstnic dintre fiii lui Bach, dar multe dintre opusurile sale mărturisesc capacitate inovatoare, anunțînd prin concerte pe Schumann, prin fantezii pe Beethoven sau Debussy, iar prin unele pagini corale chiar unele căutări ale secolului nostru.

Activitatea lui Carl Philipp Emanuel gravitează în jurul școlii muzicale berlineze. Contribuția sa la cristalizarea formei de sonată, la stabilirea ciclului de mișcări care alcătuiesc sonata ca gen este hotărîtoare. El fixează principiul bitematismului (existent încă în germene la Domenico Scarlatti) și intercalarea în primul Allegro a unui episod ce schițează tentative de dezvoltare a materialului tematic. Tratatul său asupra artei claviaturii îl situează de asemenea printre marii teoreticieni ai vremii.

Printre fiii lui Johann Sebastian Bach, Johann Christian este cel mai echilibrat. Preocuparea sa principală

este perfecțiunea formei, respectarea scriiturii tradiționale.

După studii la Berlin cu Carl Philipp Emanuel și la Milano cu Padre Martini, Johann Christian Bach pleacă la Londra, cunoscînd într-o carieră glorioasă prețuirea epocii, dragostea lui Mozart al cărui profesor a fost. Începînd din anul 1775, Johann Christian Bach organizează, împreună cu Karl Abel, celebrele concerte *Bach—Abel* ce aveau la Londra aceeași importanță ca și Concertele spirituale.

Johann Christian Bach, unul dintre cei mai fermecători reprezentanți ai stilului galant, rămîne și unul dintre cei mai originali creatori ai epocii, cu merite remarcabile în pregătirea stilului clasic. În domeniul concertant stabilește cu pilduitoare exactitate, echilibrul dintre instrumentul solist și orchestră. În sinfonii (a scris 49 de lucrări de acest gen), se simte prezența unei concepții specific orchestrale și simfonice, substanța melodică de netă influență italiană oferind o deosebită atractivitate acestor lucrări.

Școala de la Mannheim și contribuția Stamitz-ilor

În epoca celor ce purtau numele Bach, Europa muzicală cunoaște și contribuția unei alte familii de muzicieni — **Stamitz** — cehi stabiliți la Mannheim, ctitori ai celebrei școli de compoziție, școală care a adus o contribuție esențială în procesul de cristalizare a unor forme muzicale, în stabilirea mișcărilor simfoniei, în folosirea unor noi mijloace de expresie, școală în care alături de Karl Stamitz și fiul său Johann Stamitz, întîlnim muzicieni ca Frantisek Xaver Richter, Ignaz Holzbauer, Christian Canabich. „Școala simfonică pariziană întemeiată de Gossec — scria Eugen Pricope în cartea sa *Simfonia pînă la Beethoven*, — Școala de la Berlin, de care este legat numele lui Carl Philipp Emanuel Bach, școala londoneză, reprezentată de Johann Christian Bach, prima școală vieneză și austriacă cu Wagenseil, Michael Haydn și Leopold Mozart — polarizau, la jumătatea secolului al 18-lea, dezvoltarea simfoniei, dar nici una dintre aceste centre nu putea rivaliza cu școala simfonică ivită în orășelul german Mannheim. La Mannheim, mai mult

decît în alte centre muzicale ale Europei, s-a cristalizat acel nou care constituie premizele clasicismului".

„Stamitz — scria în epocă un călător ca Charles Burney — a fost cel dintîi care a îndrăznit să încalce limitele obișnuitelor uverturi de operă care nu foloseau în teatru decît pentru a atrage atenția și pentru a impune liniștea. Acest om de geniu plin de foc și de glorie a creat stilul simfoniei moderne, grație marilor efecte de umbră și lumină cu care a îmbogățit-o... Atunci s-au încercat toate diversele efecte pe care le putea produce îmbinarea timbrurilor și a sunetelor".

Entuziasmul lui Romain Rolland

Analizînd simfoniile lui Johann Stamitz, Romain Rolland scria că ele nu sînt mai frumoase, mai puțin bogate, mai puțin suculente decît acelea ale unui Haydn sau Mozart, pe care uneori le întrec chiar în spontaneitate. Desigur entuziasmul lui Romain Rolland în ceea ce-l privește pe Stamitz, rămîne astăzi cel puțin discutabil, nu pentru că am minimaliza meritele lui Stamitz, ale familiei Stamitz, ale școlii de la Mannheim la cristalizarea clasicismului ci pentru că, oricum, harul inspirației, adîncimea științei, puterea sintezei lui Mozart și Haydn nu-și pot găsi locul în termenii unei comparații.

Incontestabil că strălucirea lui Haydn a eclipsat în epocă un alt talent al familiei, un talent de amplitudine, dar și el de neconfundat, de necomparat cu geniul lui Josef **Haydn**; este vorba despre fratele marelui compozitor, Michael Haydn, autor a 50 de simfonii, compozitorul care prin peregrinările sale prin Europa a trecut și prin țara noastră.

Continuînd firul istoriei (și nu ne referim la interpreți, rezumîndu-ne măcar la secolul nostru ar fi trebuit să amintim, din acest punct de vedere, exemple elocvente de la frații **Menuhin** și **Cassadesus** la familii ca **Bobescu, Kontarski, Dumitrescu, Gheorghiu),** să ne oprim la familia **Mozart,** care intră în istoria muzicii cu numele lui Johann Georg Leopold Mozart...

Născut la Augsburg în anul 1709, descendent al unei familii cu tradiții artistice, stabilit în anul 1743 la Salzburg, Leopold Mozart vădește remarcabile înclinații com-

ponistice și pedagogice (manualul său pentru vioară tipărit la Augsburg în anul 1756 a influențat școala instrumentală a epocii). Meritul suprem al lui Leopold Mozart rămîne perseverența, știința, ardoarea cu care a îndrumat formarea și afirmarea talentului copiilor săi Nanerl și Wolfgang Mozart.

Marele merit al lui Leopold Mozart

Însoțindu-și fiul pe drumurile Europei, urmărindu-l clipă de clipă, ferindu-l de dușmăniile vremii, sfătuindu-l necontenit în scrisori, cu unică dragoste părintească, Leopold Mozart rămîne, pînă în ultima clipă, confidentul, prietenul, îndrumătorul lui Wolfgang Amadeus și fără îndoială că geniul mozartian datorează mult exigenței și căldurii modestului violonist salzburghez.

„Nimic mai greu pe lumea asta — scria Robert Schumann —, decît să cucerești gloria și apoi să o păstrezi. Slăviți fie maeștrii de la Beethoven la Strauss, fiecare în arta lui".

Strauss a cucerit gloria, a dominat timp de un veac Viena valsului și operetei, nu printr-un singur nume ci printr-o reală dinastie muzicală.

Valsurile *Dunărea albastră, Povești din pădurea vieneză, Viață de artist, Sînge vienez,* sau operetele *Liliacul* și *Voevodul țiganilor,* vorbesc despre cel de al doilea Strauss, Johann Strauss — fiul.

Îndreptat de părinți spre studiul arhitecturii, Josef Strauss va studia în taină muzica, se va bucura de prețuirea fratelui său mai vîrstnic („Josef este cel mai mare dintre noi" — va declara cu generozitate Johann Strauss — fiul) și va contribui ca și celălalt descendent al Strauss-ilor, Eduard, la opera unei familii care a născut afirmația : „Valsurile lui Strauss vor supraviețui cît timp va dăinui o singură piatră în Viena".

MOTIVUL B. A. C. H. ÎN ISTORIA MUZICII

În umbra lui Bach — așa și-a intitulat Dan Smithers amplul articol pe care-l însera, în august 1970, într-o publicație londoneză.

De două veacuri, istoria artei sonore regăsește izvoare în muzica, în spiritualitatea, în știința, în gîndirea muzicală a lui Johann Sebastian Bach.

Bach este „Everestul" muzicii, Bach este „începutul și sfîrșitul muzicii" — spunea Max Reger.

Bach întruchipează filozofia muzicii. Bach este spiritului muzicii... Bach rămîne perfecțiunea muzicii, Bach este soarele în jurul căruia se „rotește" istoria muzicii.

Se vorbește mereu de uitarea care s-a lăsat asupra operei lui Bach, timp de aproape un veac, pînă în istoricul an 1829 cînd Mendelssohn-Bartholdy prezenta la Berlin *Mathäus Passion*. Au fost cîteva decenii de uitare, mai bine zis au fost cîteva decenii în care renumele celebrului organist, clavecinist pierise și marele public nu avea puterea să înțeleagă înalta spiritualitate a muzicii lui Bach, deși chiar în aceste decenii marii creatori s-au adăpat la izvoarele creației lui. Pe măsură însă ce ne-am îndepărtat de momentul istoric Bach, evoluția muzicii, evoluția gîndirii muzicale i-a simțit tot mai profund prezența ; pe măsura trecerii anilor, Bach a trecut deasupra tuturor gusturilor și predilecțiilor ; pe măsură ce istoria artei sonore a avut de învins mari impasuri, muzicienii au găsit în Bach imboldul pentru a cuceri noi drumuri. Scriind despre folosul pe care îl are fiecare muzician studiind opera lui Bach, Schumann vorbea despre „marea influență reconfortantă a operei lui Bach, a omului

în genere, căci Bach a fost un om în sensul plenar al cuvîntului ; nu a existat în el nimic nesănătos, nimic care să țină de jumătatea de măsură, totul a fost scris de către el pentru eternitate".

„Totul a fost scris pentru eternitate"

Johann Sebastian Bach. Bach. B.A.C.H. Patru litere, patru sunete străjuiesc istoria muzicii. Patru sunete, Si bemol, La, Do, Si natural, ce tălmăcesc, în limbaj muzical, numele marelui compozitor, patru sunete asupra cărora vor reveni toți acei creatori care vor dori să ridice un monument marelui compozitor.

Notele si bemol, la, do, si natural, au devenit simboluri ale muzicii, constituind unul din cele mai folosite motive ale istoriei artelor sonore. De altfel, primul dintre creatorii care își dă seama de izvoarele expresive ale acestui motiv a fost marele „descoperitor" de teme muzicale Johann Sebastian Bach.

Bach și tema... B.A.C.H.

Încă în perioada de la Arnstadt, Bach a scris o *Fugă în* Si bemol major pe numele său... Motivul mai revine în multe alte lucrări : în cele patru fugi B.A.C.H., în *Preludiul* și *Fuga în Si bemol major* și, în sfîrșit, în marele testament bachian, în Organonul contrapunctului — *Arta Fugii*.

În anul 1750, în ultimul său an de viață, la vîrsta de 65 ani, Bach elaborează *Arta Fugii* în care dorește să sintetizeze în mod teoretic, creator, legile artei polifonice și a fugii. Ciclul cuprinde 15 fugi și 4 canoane ce pornesc de la o unică temă. În cel de al 15-lea contrapunct, în plină fugă finală, în cea de a patra secțiune a ei, în care compozitorul a dorit să folosească simultan cele 3 subiecte, în momentul în care la una din voci apar sunetele indicate de literele numelui Bach, în momentul în care Bach voia să pună (cum s-a spus) sigiliul testamentului său, una dintre măsurile în 4/4 rămîne necompletată. Philipp Emanuel Bach, unul dintre fiii marelui compozitor, va nota : „lucrînd la această fugă și ajungînd la locul în care numele Bach este adus în contrasubiect, autorul muri..."

Bach își încheie deci opera cu numele său. Gestul devine simbol. Gestul are rezonanțe în istorie. Omagiindu-l pe Bach, toți compozitorii lumii vor porni de la numele său, de la cele 4 litere și sunete ale numelui său...

În cel de al 4-lea volum de studii muzicologice, difuzat de Conservatorul «Gh. Dima» din Cluj-Napoca, puteți găsi un amplu studiu (pe care-l vom folosi, de altfel, în prezentarea retrospectivă a lucrărilor pe tema B.A.C.H.), în care profesorul clujean Andras Benkö urmărește evoluția motivului B.A.C.H. în muzica secolului al 17-lea și, numai în acest teritoriu, găsești zeci și zeci de lucrări în care revine numele lui Bach.

Beethoven și tema B.A.C.H.

Istoria muzicii consemnează încă de la sfîrșitul secolului al 18-lea, fugi pe motivul Bach, aparținînd unor muzicieni ca Johann Peter Keller, Johann Georg Albrechtsberger. Motivul apare incidental la Mozart (cercetătorul clujean amintește sonatele K.V. 283, 331, *Rondoul* K.V. 281, *Fantezia pentru orgă* K.V. 608), după cum poate fi întîlnit și în opera lui Beethoven. O serie de documente atestă faptul că Beethoven a dorit să scrie o Uvertură pe motivul Bach și de altfel, motivul apare în *Cvartetul de coarde op. 59 nr. 2 în mi minor*. Înaintea marilor romantici, înaintea lui Schumann și Mendelssohn-Bartholdy, Beethoven era conștient de importanța istorică a operei lui Bach. Și, fără îndoială, sub influența lui Bach a tins Beethoven, în perioada din urmă, spre o concepție polifonică și mai abstractă a muzicii, concepție considerată de sorginte bachiană, în ultimele cvartete și în special în *Cvartetul op. 133, Marea Fugă*.

La baza acestei fugi stă motivul B.A.C.H. în cele mai diferite combinații. Conceput inițial ca final al *Cvartetului op. 130, Marea Fugă* devine, la cererea editorului Artaria, o lucrare independentă, *opus nr. 133*, edificiu simbolic pentru spiritualitatea, pentru puterea de sinteză beethoveniană.

S-a vorbit adeseori despre cultul romanticilor pentru Bach. Din 1829, cînd sub bagheta lui Mendelssohn-Bar-

tholdy sună *Matthäus Passion*, Germania și apoi întreaga lume muzicală se pleacă în fața geniului bachian. Printre primele mari talente care încearcă să reînvie spiritul bachian, trebuie să-l amintim pe Robert Schumann.

Schumann: „Clavecinul bine temperat. este gramatica mea, și încă cea mai bună..."

Schumann nu are nici suplețea, nici profunzimea lui Bach, dar romanticul german se vrea un descendent direct al lui Johann Sebastian. „Clavecinul bine temperat — declară extaziat Schumann — este gramatica mea, și încă cea mai bună. Fugile le-am studiat una după alta pînă în cele mai mici semnificații ; folosul este enorm...". În anul în care gîndea *Simfonia a 2-a*, în anul 1845, Schumann elabora și cele *Șase fugi op. 60*, pe numele lui Bach — adînc omagiu adus operei lui Bach, piese în care regăsim întreg farmecul construcțiilor schumanniene, compoziții care, alături de opusurile de acest gen ale lui Mendelssohn-Bartholdy, fac, cum s-a spus, legătura între muzica de orgă a barocului și creațiile lui Brahms și Reger.

După Mozart, Beethoven, Schumann, motivul B.A.C.H. apare incidental în *Missa în Mi bemol* de Schubert, în cîteva Variațiuni de Mendelssohn-Bartholdy și cercetătorul clujean citat mai amintește lucrări ale lui Weber, Berlioz, Chopin, Grieg, Wagner, Franck, Dvořák.

Printre cei care ridică cu ajutorul motivului B.A.C.H. mari monumente operei lui Johann Sebastian, printre cei care demonstrează puterea generatoare a motivului B.A.C.H., care își vădesc întreaga personalitate creatoare cu ajutorul acestor patru note, printre cei care continuă în opera pentru orgă spiritul prelucrării bachiene, trebuie să-l mai amintim pe Franz Liszt (autorul *Preludiului* și *Fugii* pe tema B.A.C.H.) și pe Max Reger autorul *Fantaziei* și *Fugii* pe tema B.A.C.H. Ambele lucrări sînt scrise pentru orgă și sînt constituite din succesiunea unui *Preludiu* (la Liszt) și *Fantezie* (la Reger) și a unei forme stricte ca Fuga, alternanță atît de des întîlnită în opera lui Bach. Piesele rezumă de altfel din plin caracterul propriu celor doi creatori : strălucirea lui Liszt, echilibrul lui Reger.

Titlurile care-l amintesc pe Bach

Deschis prin Liszt și Reger, șirul lucrărilor cu un titlu în care este amintit numele lui Bach continuă cu multe, multe opusuri, de mai mare sau mai mică semnificație. Joseph Ahrens scrie piesa *Trittico*-sul B.A.C.H. pentru orgă. În anul 1932, în numărul pe care *Revue musicale* îl dedică lui Bach, cîțiva creatori, înserează lucrări speciale: Poulenc un *Vals*, Honegger — *Preludiu, Arioso* și *Fughetta* pe numele Bach, Roussel o *Fugă* pe cele patru sunete, Alfredo Casella piesa *Due Ricercari sul nome Bach*. Secolul nostru a înscris în analele sale muzicale alte lucrări ce pornesc de la motivul B.A.C.H. Și chiar dacă am trece în revistă numai opusurile reprezentanților noii Școli vieneze, vom găsi exemple din cele mai semnificative. Arnold Schönberg folosește motivul în introducerea și finalul *Variațiunilor pentru orchestră op. 31*, Webern în *Cvartetul op. 28* iar la Alban Berg tema B.A.C.H. apare ușor modificată în finalul *Concertului pentru vioară*, moment în care Berg tinde să fuzioneze cele două gînduri și tehnici componistice — funcționalismul tonal clasic și concepția atonală serialistă. Compozitorul introduce aici sub formă directă tema unui coral de Bach, făurind pe baza lui o serie de variațiuni și poate (cum s-a spus) acest concert, această perseverență cu care Berg încearcă fuziunea celor două gîndiri componistice, l-a făcut pe Arnold Schönberg să exclame: „On revient toujours... Revenim întotdeauna..."

După Liszt și Reger, motivul Bach este continuu în atenția marilor făurari ai literaturii pentru claviatură. Liszt a compus, de altfel, *Preludiul* și *Fuga* de care aminteam, în două variante pentru orgă (datate 1855 și 1870), realizînd totodată o transcripție pianistică.

Reger este continuu obsedat de tema B.A.C.H. O regăsim în *Sonata pentru vioară op. 72*, în *Sonata pentru vioară și pian op. 139*, în *Variațiunile op. 81* și în listele de lucrări întocmite de Andras Benkö întîlnim pe Brahms, care accentuează motivul în cadența concepută pentru *Concertul în Sol major* de Beethoven, pe Rimski-Kor-

sakov cu cele *6 Variațiuni*, pe Ernst Krenek cu piesa *Ad honorem Sebastiani Bach* sau Feruccio Busoni cu *Fantezia contrapunctică pentru două piane.*

O lucrare care exprimă în sine sentimentul și ideea contrapunctului

Fantezia pentru două piane pare a fi, după expresia unor exegeți, cea mai importantă operă pianistică a lui Busoni. Născută din dorința compozitorului de a completa fuga finală din ultima operă a lui Johann Sebastian Bach, *Fantezia* se constituie într-o lucrare de proporții în care, așa cum nota compozitorul, în februarie 1910, într-o scrisoare trimisă soției sale, „regăsim deopotrivă spiritul marilor improvizații ale lui César Franck și a celebrei sonate beethoveniene *Hammerklavier*". Rîvnind să făurească un discurs sonor „care să exprime în sine sentimentul și ideea contrapunctului", Bussoni declara cu prilejul primei audiții că, în fapt, mijloacele de comunicare ale acestei muzici sînt de secundară importanță. „Fantezia nu a fost gîndită nici pentru pian, nici pentru orgă, nici pentru orchestră... ea vrea, pur și simplu, să fie muzică".

An de an, pe măsură ce creația lui Bach pătrunde tot mai adînc în conștiința umanității, pe măsură ce compozitorii se adresează izvoarelor bachiene, lexicoanele muzicale și viața de concert pun în atenția noastră noi lucrări ce pornesc din numele... Bach.

În 1960, un tînăr compozitor ungur Zsolt Durkó, realizează, în timpul pe care l-a petrecut în preajma lui Petrassi, o lucrare intitulată *Episodi sul tema B.A.C.H.* și care, după afirmația compozitorului, trebuie pusă în legătură cu rezultatele noii școli vieneze și postweberniene. O audiere atentă a lucrării va descoperi continua prezență a temei B.A.C.H. în structura piesei, dincolo de agitatele ritmuri sau mulțimea culorilor folosite.

Interesante modalități de folosire a motivului B.A.C.H. le găsim și în creația muzicală românească. Mihai Moldovan a scris în anul 1966 o piesă intitulată *Trei studii pentru suflători de alamă, corzi și percuție,*

ce se bazează pe motivul B.A.C.H. Eduard Terényi a conceput, în anul 1967, *Partita pentru orgă* folosind o formulă a motivului, iar Alfred Mendelsohn a creat, în 1960, o lucrare cu titlul *Partita pentru violină solo — Preludiu, Sarabandă* și *Fugă pe o temă B.A.C.H.*, care a intrat în repertoriul lui David Oistrach.

Lista poate fi continuată cu nume de creatori din toate țările. În anul 1937 compozitorul grec M. Varvoghis a scris un *Preludiu* și o *Fugă pe numele Bach*. Wolfgang Fortner o *Fantezie*, Walter Piston un *Studiu cromatic pe numele Bach*, Dallapiccola apelează la cele patru sunete în *Variațiunile pentru orchestră* iar Paul Dessau a prezentat, în anul 1948, o piesă intitulată *Variațiuni pe o temă de Bach*, în care folosește și motivul B.A.C.H.

De la Bach la Dallapiccola ar putea fi deci reconstruită evoluția stilurilor, urmărind lucrări de cele mai diferite facturi, prin care compozitorii au omagiat, au recunoscut supremația lui Johann Sebastian Bach. După omagiile lui Schumann și Brahms, în plin secol 20, apar lucrări de înaltă spiritualitate ce vor să demonstreze vitalitatea artei lui Bach. Un exemplu strălucit : replica lui Șostakovici la *Clavecinul bine temperat* prin cele 24 de *Preludii și Fugi pentru pian.*

„În creația lui Bach, scria Șostakovici, în 1950, la Leipzig, la solemnitățile organizate cu prilejul Bicentenarului, s-a cristalizat stilul impecabil, desăvîrșit, pur, și plin de personalitate al acestui muzician german original, situat pe culmile culturii artistice ale epocii și poporului său. În aceasta constă, din punctul meu de vedere, caracterul popular autentic al stilului lui Bach. Iată de ce masivul grandios al culturii, denumit moștenirea lui Bach, are o stabilitate istorică atît de mare.

Caracterul concret și realist al creației lui Bach nu suscită nici un fel de îndoială. Cu spiritualitatea și agerimea ce poate fi obiect de invidie pentru orice compozitor, Bach se face ecoul sentimentelor vii ale omului, reîntruchipează în mod strălucit și veridic «portretele» pa-

siunilor și caracterelor... Dar particularitatea admirabilă a lui Bach constă în aceea că tot ce conștiința artistică ia din mijlocul vieții, o supune unei uriașe munci analitice de generalizare a gîndirii. De aici rezultă concepțiile muzicale armonioase, cizelate, din care a fost eliminat tot ce este incidental, brut, trecător sau strict subiectiv. Muzica minunată creată de Bach va ajuta întotdeauna pe oameni să lupte și să biruie".

Dincolo de orice definiții, istoria muzicii — fruct al cercetării de secole și al secolelor — rămîne, în ultimă instanță, pentru ultimul iubitor de muzică, detașat de rigorile teoretizărilor, summumul de lucrări, de mai mare sau mai mică importanță, aparținînd creatorilor care au asigurat evoluția artei sonore, — istoria muzicii este, într-un anumit fel, o istorie a personalităților componisticii... Nu putem privi însă aportul personalităților la evoluția muzicii fără a înțelege istoria creării capodoperelor lor.

Istoria muzicii drept o istorie a capodoperelor...

Asociem de obicei numele lui Beethoven de *Simfonia cu cor* și *Concertul „Imperial"*, numele lui Mozart de opera *Don Giovanni* și *Trilogia simfonică finală*, numele lui Wagner de *Tristan și Isolda* și *Tetralogie*, numele lui Enescu de tragedia lirică *Oedip* și *Simfonia de cameră*. Fiecare dintre aceste capodopere este rezultatul unei evoluții, unei istorii particulare, care în arcul de valori al unui creator leagă, unesc, opusul 1 de opusul final.

Orlando di Lasso, strălucit reprezentant al miracolului renascentist, maestru al madrigalului, al motetului, și al missei, compozitorul elogiat de compozitori drept *Lassum qui recreat orbem,* făuritor, cum scria Combarieu, al unui univers cu neputință de descris în amănunte, prin numărul lucrărilor, creația lui depășind pe cea a lui Scarlatti, Bach, Haendel...

Începuturile carierei sale se află sub auspiciile muzicii cu caracter laic — 10 culegeri de piese vocale publi-

cate între anii 1555—1564 stau mărturie în acest sens. Ritmul viu, melodia simplă, adînca expresivitate — rămîn trăsături definitorii ale pieselor sale timpurii, trăsături ce anticipă pregnant stilul caracteristic al compozitorului care a fost continuu un pasionat de orizonturi noi...

Rămînînd în secolele Renașterii, să ne îndreptăm spre opera lui **Monteverdi,** creator celebru în veacuri, în primul rînd pentru faimosul său *Orfeu,* dar și pentru *Încoronarea Poppeii,* lucrare ce va deveni, pentru secole, model de operă istorică. Înainte de a ataca genul operei, Monteverdi trece, și rămîne timp de o viață, prin școala madrigalului. Intonații luminoase, elanul, avîntul tinereții, definesc primele madrigale care anticipă, de altfel, într-o măsură destul de mică, atmosfera, stilul, unitatea de concepție, caracterul dramatic al opusurilor de mai tîrziu. Printre primele volume de madrigale difuzate de Monteverdi amintim cele intitulate : *Madrigali spirituali la 4 voci* (1583), *Madrigale la 5 voci* (1587).

Exponent al muzicii venețiene, **Vivaldi** își încearcă forțele creatoare, îndreptîndu-se spre cîmpurile de expresie ce le oferea (după Renaștere, care cultiva cu ardoare genurile vocale), *Sonata instrumentală a tré,* gen reprezentativ al barocului.

Corelli și instrumentiștii italieni sînt maeștri lui Vivaldi. Înainte de celebrul ciclu concertistic *L'estro armonico* (avînd numărul de opus 3) — înaintea marilor sale opere ce încununează vocația sa concertantă și orchestrală — Vivaldi atacă, experimentează în teritoriul sonatelor a tré.

Istoriografii reușesc cu greu să detecteze primele opusuri ale lui **Johann Sebastian Bach.** În copilărie, în adolescență, Bach studiază zeci de partituri ale vremii, învață de la Georg Böhm marea artă organistică a școlii germane nordice, creează din copilărie, în studiul primelor transcrieri, primelor aranjamente, copleșitoarea sa operă. Cataloagele repertoriale indică printre primele lu-

crări ale compozitorului, piesele pentru orgă scrise în anii adolescenței la Ohrdruf și Luneburg. În anul 1704, Bach se găsește la Arnstadt. Aici înflorește strălucitul talent organistic al lui Johann Sebastian Bach. (De aici, din Arnstadt, va porni, de altfel, Bach spre Lübeck spre a-l asculta pe Buxtehude, organizatorul celebrelor *Abend musik.)* La Arnstadt și, mai tîrziu, la Weimar, Bach sintetizează întreaga experiență organistică a lui Pachelbel, Frescobaldi, Frohlberger, Corelli ; aici devine Bach un poet al orgii, aici apare stilul organistic bachian, sever, plin de dramatism interior.

Orga lui Bach

După recente cercetări, opera lui **Haydn** însumează 1 696 de lucrări. Ciclul de piese opus 1 cuprinde 6 cvartete, fapt semnificativ pentru istoria genului pentru că Haydn stă, cum scria Wilhelm Berger în *Istoria Cvartetului de la Haydn la Debussy,* la începutul actelor de trainică întemeiere a unui concept specific de cvartet de coarde. Haydn realizează acest prim opus — *Cvartetul nr. 1 în Si bemol major,* în anul 1755, partitură elaborată, după obiceiul vremii, din divertismento-uri pentru două violine, violă, violoncel, avînd următoarea dispunere : în jurul unui Adagio se adună două menuete, structură la rîndul ei încadrată de două mișcări repezi (cîte un Presto).

Aprilie 1764. **Mozart** are 8 ani și sosește alături de tatăl său în Londra, în capitala Angliei dominată, după moartea lui Haendel, de personalitatea unuia dintre fiii lui Bach — Johann Christian, compozitorul care a reușit să grefeze adîncimii spiritului bachian, luminozitatea italiană însușită la Milano din partiturile lui Sammartini.

La Londra, Johann Christian îl ajută pe copilul Mozart să adîncească studiul contrapunctului, muzicii de cameră, simfoniei... Aici, la Londra, în preajma lui Christian Bach, Mozart, copilul în vîrstă de 8 ani, scrie primele sale capodopere, o serie de misse și motete, cele 6 sonate pentru clavecin (KV 10—15) și prima sa simfonie, catalogată de Köchel cu nr. 16.

Violoncelistul Maufer, din Bonn, prin ultimii ani ai secolului al 18-lea, își amintea că micul **Ludwig van Beethoven** scrisese la 7 ani o cantată funebră închinată unui protector al familiei, cantată executată în public, și că muzicanții au fost „entuziasmați de originalitatea lucrării". I-au urmat *Variațiunile pe o temă de Dressler*, trei sonate pentru pian, scrise la vîrsta de 13 ani (prima dintre ele anticipînd, într-un anumit sens, *Patetica)*, cîteva lucrări în care tînărul Beethoven elaborează cu tenacitate forma de sonată, discutata Simfonie *Jena*, o suită de cîntece, cantatele *Imperiale*, titluri cunoscute doar specialiștilor în cronologie beethoveniană. Ciclul de piese care primește însă numărul de opus 1, în fapt primele lucrări în care simți originalitatea gîndirii beethoveniene, se identifică cu cele trei Triouri, concepute în perioada 1793—1795 (Beethoven avea doar 23—25 de ani). Ele apar la Viena, la *Artaria*, în anul 1795. Cramer le ascultă la Londra și declară patetic : „Omul acesta ne va compensa pierderea provocată prin moartea lui Mozart".

„În fiecare operă muzicală trebuie să găsim ceva din farmecul primăverii" — scria **Schumann** în cunoscutele sale *Precepte muzicale pentru casă și viață* și primele opusuri ale romanticului Schumann sînt încărcate de farmecul și forța primăverii.

Schumann : „În fiecare operă muzicală trebuie să găsim ceva din farmecul primăverii"

Din 1830 pînă în 1840, Schumann scrie primele sale 25 de opusuri pentru pian, — printre ele *Papillons, Dansurile Davidienilor, Carnavalul, Studiile simfonice, Marea sonată în fa minor, Sonata în sol minor, Scenele pentru copii, Kreisleriana,* cele *8 Novelete* pentru pian, în realitate, marea comoară a moștenirii schumanniene, cum s-a observat, cea mai originală și nepieritoare parte a întregii sale creații. Și primul opus (celebrele *Variațiuni Abegg)* dezvăluie întreg patosul schumannian, chiar dacă inspirația este vădit de influență beethoveniană și schubertiană, chiar dacă Schumann le va socoti, mai tîrziu, ca rapsodice și de minimă importanță. Tema

acestor variațiuni i-a fost sugerată de numele unei tinere fete din Mannheim, Meta Abegg (în denumirea literală a sunetelor — Abegg — ar înlănțui o linie, o temă mai bine zis, în succesiunea la, si bemol, mi, sol, sol) care sună drept o întrebare din primul moment al piesei...

Puțini dintre marii creatori ai lumii își definesc de la primele opusuri profilul componistic, personalitatea. Fiecare creator este fiul cuiva și mai totdeauna primele creații trăiesc sub zodia... părinților. **Chopin** (el repetă într-un fel cazul lui Schumann) este... chopinian de la primul opus... În *Rondoul în do minor op. 1,* în *Variațiunile pe o temă din Don Giovanni* de Mozart — *„La ci darem la manno" op. 2,* găsești întreaga factură melodică, forma de exprimare, sublima nostalgie, poezia, pasionalitatea, simplitatea chopiniană.

Chopinianul... Chopin

Chopin compune *Variațiunile pe o temă de Mozart* în anul 1827; are 17 ani. Ele vor fi editate în anul 1830 la Viena, și vor stîrni entuziasmul lui Schumann care, în anul 1831, scria în „Allgemeine Musikalische Zeitung" : „Jos pălăria Domnilor; iată un geniu... Oricît de puțin ar fi în dorința lui Chopin să atragă atenția asupra geniului său, îmi plec capul în fața unui asemenea geniu, unei asemenea străduințe, unei asemenea măiestrii".

Nabucco. Traviata. Rigoletto. Trubadurul. Aida. Otello. Falstaff. Iată galeria marilor momente ale creației verdiene, galeria unor copleșitoare succese asigurate Teatrului muzical de **Giuseppe Verdi,** galerie anticipată însă de cîteva opere din prima tinerețe, a căror valoare a stat, atunci ca și acum, sub semnul îndoielii (bineînțeles, comparativ cu nivelul general al creației verdiene). Printre ele, prima încercare verdiană de comedie (în fapt cea de a doua operă scrisă de Verdi după *Oberto),* comedia intitulată *O zi de domnie.*

Dar nu numai Verdi, ci și mulți alți mari creatori lirici nu au intrat în teritoriul certitudinilor de la pri-

mele opusuri. Teatrul muzical cere o mare experiență și nu prea pot fi „sărite" etapele care duc spre capodopere. Și în acest sens, „cazul **Wagner**" rămîne o demonstrație în plus... *Lohengrin, Maeștrii cîntăreți, Tannhäuser, Tristan și Isolda, Tetralogia, Parsifal* vin după căutări, după epoci de necesare tributuri. O partitură neterminată — *Hochzeit* și apoi *Zîna, Măsură pentru măsură, Rienzi* sînt tatonări, rămîn prologul, mai mult sau mai puțin reușit, al marii revoluții wagneriene. În *Rienzi,* Wagner dramaturgul se dovedește, cred, superior compozitorului. Înclinată spre spectaculos și decorativ, lucrarea stă în zona stilului Grand Opera, atît de la modă în acel timp...

Johannes Brahms, (cazuri similare ni le mai oferă doar Mozart, Bach, Mahler), este un compozitor de mare linie, cu reușite depline pe parcursul întregii vieți. Între op. 1, *Sonata în do major,* scrisă în anul 1852, și cele 11 *Preludii de Coral pentru orgă,* elaborate în anul 1896, nu există denivelări valorice. Caracteristic pentru Brahms este însă faptul că, pe parcursul vieții sale, s-a concentrat cu asiduitate, în anumite perioade, doar asupra unui anumit gen. La Brahms, la marele pianist Brahms, primele opusuri stau sub cerul claviaturii. *Sonata în Do major op. 1 ; Sonata în fa diez minor op. 2 ; Scherzo pentru pian în mi bemol minor op. 4 ; Sonata în fa minor op. 5.* Schumann ascultă prima sonată, primul opus brahmsian și scrie, în anul 1853 (Brahms avea 20 de ani) în „Neue Zeitschrift für Musik" : „Mă gîndeam că se va naște, și trebuia să se nască într-o zi, pe neașteptate, cineva care va fi chemat să exprime în chip ideal cele mai înalte valențe ale epocii... cineva care ne va înfățișa perfecțiunea unei măiestrii dobîndite printr-un salt subit și nu printr-o dezvoltare lentă, precum Minerva cînd a ieșit, încoronată din creștet pînă-n picioare, din capul lui Jupiter... Și iată că a sosit acest om cu sînge tînăr, la leagănul căruia au vegheat Grațiile și Eroii... Se numește Johannes Brahms".

Spre deosebire de mulți alți creatori, **Ceaikovski** intră tîrziu în universul compoziției. Își recuperează întîrzierile

creînd cu febrilitate. Își face mîna scriind cîntece, piese pentru pian, mici lucrări de muzică de cameră. Primele opusuri care confirmă valențele sale creatoare, afinitatea pentru marile forme, sînt reprezentate de cîteva Uverturi pentru orchestră precum și de o primă simfonie încheiată în anul 1866... Ceaikovski avea 26 de ani. Lucrările acestea prevesteau prin programatism, inspirație și mod de legătură cu muzica populară, prin cantabilitatea temelor, caracteristicile de mai tîrziu ale stilului ceaikovskian. Prima simfonie a fost scrisă la îndemnul lui Nicolai Rubinstein. Lucrarea nu urmărește un program definit, dar subtitlurile *Visuri pe drumuri de iarnă*, și *Plaiuri posomorîte, Riuri cețoase* au devenit de-a lungul anilor, cum spunea un comentator, inseparabile de muzica acestei simfonii...

Și totuși Puccini reușește...

O compoziție scrisă la vîrsta de 18 ani ; un Capricciu simfonic și, în fine, în anul 1884 apare *Le Villi*, prima operă a lui Puccini. Libretul arid nu oferă teren fertil unor împliniri artistice. Și totuși Puccini reușește... După premiera din mai 1884, Marco Sala își încheie cronica din ziarul „Italia" : „În concluzie, un mare compozitor la orizont". Același ton și în cronica din „Corriere della Serra" : „S-a născut, pare-se, compozitorul liric pe care Italia îl aștepta de mult..."

Pianul rămîne instrumentul spre care se îndreaptă primele gînduri ale multora dintre compozitorii lumii. „Primele mele compoziții, rămase inedite, datează din anul 1893" scrie **Ravel** în *Schițele sale autobiografice* publicate în „Revue musicale". „...Eram pe atunci elev în clasa de armonie a lui Pessard ...În 1895 am scris primele mele opere publicate : *Menuetul antic* și *Habanera pentru două piane*. Cred că această operă cuprinde în germene mai multe elemente care vor predomina în compozițiile mele ulterioare și că experiența lui Chabrier mă ajutase să le precizez". „Habanera — scria Roland Ma-

Ravel — un artist care se dezvăluie de la prima pagină pe care o publică...

nuel — caracterizînd primele lucrări ale compozitorului, ne oferă exemplul, probabil unic, dat de un mare artist care se dezvăluie în întregime de la prima pagină pe care o publică. Această operă în adevăr nemaiauzită și care a surprins pe toți muzicienii, ia aspectul unei profeții care aduce cu ea certitudinea împlinirii ei... Această muzică și uscată și sensibilă rezumă prin anticipare tot farmecul și toate puterile pe care Ravel le va dezvolta mai tîrziu, tot prestigiul unei arte care apare aici în prima ei strălucire..."

Geniul lui **Stravinski** izbucnește în *Pasărea de foc*, în *Petruşka*. Ele păreau să se fi născut din străfulgerări, cum s-a scris, din fapte revoluționare, necunoscute, fără precedent în istoria muzicii. Revoluția stravinskiană, nu trebuie să uităm, a fost pregătită de o serie de lucrări în care Stravinski și-a însușit marea tradiție a clasicismului. În anii 1903, 1904, Stravinski scrie cu scheme formale copiate după modele tradiționale : Sonatei îi urmează *Simfonia în Mi bemol major* pe care Stravinski îndrăznește s-o catalogheze cu nr. de op. 1 (lucrare interpretată pentru prima oară la Moscova, în 1907, la *concertele Belaieff* și dirijată, mai tîrziu, în 1914, de Ansermet, iar în anul 1928, la Paris, de compozitor). Simfonia a fost gîndită între anii 1906—1907. Stravinski era elevul lui Rimski-Korsakov și dedică Simfonia profesorului său. Lucrarea trădează multiple influențe... este vizibil academismul lui Glazunov, coloristica reprezentanților „Grupului celor 5"... Tema inițială amintește de Richard Strauss, tehnica de prelucrare, de dezvoltare a acestei teme ne duce cu gîndul la Beethoven, țesăturile polifonice sugerează experiențele wagneriene, iar finalul ne amintește patosul, romantismul ceaikovskian.

Trecînd în revistă aceste influențe, Roman Vlad, biograful lui Stravinski, notează, în același timp, faptul că personalitatea viitoare a compozitorului se anunță, mai ales, în transformările ritmice pe care discursul le suferă

la sfîrșitul primei părți, în tendința de a pune în valoare combinațiile de timbruri, de a le individualiza, de a conferi cea mai mare plasticitate fiecărei linii, fiecărui volum sonor, conchizînd, „că nu este mult, dar îndeajuns, pentru a asigura acestei lucrări eclectice de tinerețe cel puțin un interes documentar".

Primul opus enescian

Într-o perioadă de acumulare, într-o perioadă în care studentul conservatorului parizian dorește să-și perfecționeze tehnica de creație, în care absoarbe marile cuceriri ale culturii muzicale europene, în care se descoperă pe sine, **George Enescu** zămislește și prima lucrare care va intra în catalogul creațiilor sale sub nr. de op. 1 — *Poema Română*, subintitulată *Suita simfonică pentru orchestră*, și interpretată în primă audiție la 6 februarie 1898, la Théâtre du Chatelet de către Orchestra Colonne sub bagheta lui Ed. Colonne. Tematica poemei (poem în care tînărul evocă anii copilăriei) se bazează ca și *Rapsodiile* pe citatul folcloric, purtînd virtual în ea, elementele care se vor augmenta în întreaga creație enesciană de mai tîrziu, cum spunea Romeo Ghircoiașiu, materialul ei sonor și tonul brut, ce constituie baza unor motive latente, va reveni în noi și noi imagini de intonație ce vor defini limbajul lucrărilor sale următoare, poema devenind „un prim moment de confluență consecventă și creatoare între limbajul universal și cel național, cult sau popular".

Parcurgînd mai departe file din istoria muzicii, răsfoind arhivele sonore prezentăm cîteva momente finale, cîteva lucrări ce reprezintă „cîntecele de lebădă" ale unor compozitori...

Lumina soarelui în amurg este mai dulce ?

Orlando di Lasso, marele reprezentant al miracolului renascentist, artistul cu merite deosebite în istoria motetului și missei, păstrează pe parcursul întregii sale vieți, o afecțiune deosebită pentru genul... debutului său creator : madrigalul.

Lasso a scris muzică pe texte din cele mai diferite : ode ale lui Horațiu, *Eneida* lui Vergiliu, lucrările poeților Pleiadei, pe versurile lui Petrarca, pe cîntece din colecția Hans Sachs. Spre deosebire de primele creații, în madrigalurile finale Lasso preferă însă textul mai auster, cu caracter contemplativ... Este epoca certitudinilor, epoca realizării unor modele de rafinament și îndrăzneală componistică, a unor lucrări cu ritm variat, cu plan armonic consecvent dezvoltat, o perioadă de creație comentată de autor în vibrante explicații pe care le găsim în prefața ultimei sale culegeri :

„Știut este că, dacă ne mulțumim cu judecata simțurilor, ochiului nostru îi vor fi mai plăcute mlădițele tinere de viță, înfrumusețate de împletitura luxuriantă a ramurilor înfrunzite decît viile bătrîne care urcate pe araci și cultivate cu rînduială ordonată, au o înfățișare aspră și slăbită a bătrîneții. Dar pe cînd cele dintîi sînt sterpe și-și cheltuiesc întreaga sevă în frunze și muguri,

celelalte, după ce au înlăturat tot prisosul, dau o licoare foarte prețioasă omului. Tot astfel, judecînd cîntările pe care le-am compus cu înflăcărarea anilor mai tineri și pe cele ce le produc astăzi la bătrînețe, am ajuns să cred că cele dintîi pot plăcea mai degrabă, fiind mai vesele și mai atrăgătoare, cele din urmă sînt însă pline de înțelesuri și bucură mai adînc sufletul și auzul celui ce le judecă, avînd o înfățișare mai gravă".

De la madrigal la ...Operă

În anul 1582, Veneția saluta apariția primului volum de madrigale al lui Claudio Monteverdi. Ca și Lasso, ca și toți marii creatori ai secolului, Monteverdi își menține timp de o viață prețuirea pentru madrigal. Dar peste șase decenii de la apariția primelor madrigale, Monteverdi, creatorul Orfeului, compozitorul care înseamnă atît de mult pentru istoria teatrului liric, își încheia cariera sub semnul Operei. În toamna anului 1642, tot Veneția saluta premiera ultimului opus monteverdian — premiera operei *Încoronarea Poppeii* — lucrare ce marchează totodată trecerea de la subiecte mitologice la cele istorice, opus ce stabilește un model de operă istorică, partitură care prin valorile ei anticipă pagini celebre ale istoriei muzicii pînă la *Oedipus Rex* de Igor Stravinski.

În multe domenii, Vivaldi este un inovator, un creator care stă în aceleași constelații în care strălucesc „aștri" de mărimea lui Bach și Haendel.

Sutele sale de lucrări (numai în domeniul muzicii instrumentale a scris, mai bine zis sînt cunoscute pînă astăzi, 554 de opusuri, dintre care 456 de concerte pentru solist sau ansamblu instrumental), impun prin strădaniile de a găsi noi forme, de a explora rezervoarele tonalității, de a găsi noi mijloace de expresie. De la primele sonate a tré la cele 6 sonate pentru violine, din anul 1740 (elaborate doar cu cîteva luni mai înainte de moartea compozitorului), de la primul la ultimul opus deci, Vivaldi este un căutător continuu de formule care

Vivaldi și căutarea unor noi formule de expresie

dau atîta pregnanță artei sale. În marea sa dragoste pentru sonoritatea instrumentelor de coarde, Vivaldi (ca și toți italienii Barocului), a fost însă pasionat și de violoncel (să nu uităm că Domenico Gabrielli a publicat în anul 1689, înaintea lui Johann Sebastian Bach, o culegere de lucrări pentru violoncel solo). Vivaldi scrie 25 de concerte pentru violoncel.

Violoncelul are rol principal în multe alte lucrări ale sale și pentru ansambluri instrumentale. Așa cum au observat cercetătorii operei lui Vivaldi, ceea ce ne surprinde și ne încîntă în partiturile pentru violoncel (în special în privința sonatelor scrise în ultimii ani de viață) este căutarea permanentă de timbruri, de efecte de coloristică sonoră, ingeniozitatea, farmecul, expresivitatea paletei sonore.

S-a spus adeseori că Bach a fost „poetul" orgii, după cum Chopin a fost „poetul" pianului, iar Beethoven al orchestrei.

Zguduitoarea operă a lui Bach începe și se sfîrșește în împărăția orgii. În anul 1700, cînd are 15 ani, Bach scrie primele sale Fugi pentru orgă. În vara anului 1750, în răgazul celor cîteva zile care au trecut între operația de ochi și cumplitul sfîrșit de la 28 iulie, Bach realizase ultime pagini din marile sale sinteze — *Ofranda muzicală* și *Arta fugii* — testamentul său filozofic.

Sleit de puteri, orb după jumătate de secol de necurmată muncă asupra portativelor, Bach dictează elevului și ginerelui său Altnikol, ultimul său coral, în care ca și în *Arta Fugii*, cum spunea Spitta, „domnește liniștea solemnă a nopții".

La Haydn, opus 1, „cîntecul de zori", este un cvartet; opusul final, „cîntecul din amurg" este un alt cvartet.

Compozitorul care a dat istoriei muzicii 1 696 de nestemate, compozitorul care a scris în toate genurile

Cîntecul din zori — un cvartet
Cîntecul din amurg — un cvartet

își începe și-și încheie viața sub semnul cvartetului. Istoria cvartetului de coarde este indisolubil legat de numele lui Haydn.

Anii de la sfîrșitul secolului al 19-lea. Haydn scrisese londonezele, oratoriile *Creațiunea, Anotimpurile*. În anul 1803 se mai căznește să scrie un cvartet. Creatorul, care demonstrase o viață că poate scrie (uneori) un cvartet într-o zi, se chinuie literalmente timp de aproape 3 ani pentru o nouă lucrare.

Izvoarele geniului haydnian dădeau ultimele picături... Cvartetul op. 103, cvartetul în Si bemol major rămîne neterminat. Compozitorul reușește să închege doar două mișcări, și, în loc de final, Haydn notează două versuri din liedul *Moșneagul:* „Alt und schwach bin Ich"... „Bătrîn și slab sînt eu...". Și cu umorul care nu l-a părăsit nici o clipă pînă în ultima clipă a vieții, Haydn și-a făcut din aceste versuri și o carte de vizită ce o arăta celor care-l inoportunau...

Iarna anului 1791. De cîteva săptămîni, Mozart nu mai poate părăsi patul suferinței. Tuberculozei pulmonare i se adăugase, în ultimul timp, o gravă afecțiune renală. Doctorul Closset nu mai poate face nimic. La 17 noiembrie, Mozart îi scria lui Da Ponte, la Londra: „Continui să lucrez la *Recviem*. Pentru mine munca este singura rațiune de a exista. Nu tremur în fața sfîrșitului pe care îl simt apropiat... În fața nedreptății sorții, nu pot protesta decît lucrînd, creînd... Și astfel sfîrșesc eu, străduindu-mă să realizez o lucrare ce va fi cîntecul meu din urmă..."

„În fața nedreptății sorții nu pot protesta decît lucrînd, creînd..."

Mozart se lupta cu fiecare clipă de viață pentru a se dedica opusului său final — *Recviemul*, Catalog Köchel 626, sinteză a uriașei sale creații, lucrare în care cum s-a remarcat, eleganța și fluiditatea stilului mozartian se unesc cu spiritul polifoniei bachiene, opus ce repre-

zintă o desăvîrșită sinteză a stilului armonic al rococo-ului și somptuoasei polifonii a barocului tîrziu...

Sfîrșit de noiembrie, început de decembrie 1791. În apropierea casei lui Mozart, ceasornicul de la Stephansdom bătea implacabil... Compozitorul, ajutat de prietenul său Süssmayer, dăruia umanității una din cele mai zguduitoare pagini de artă... La 3 decembrie erau gata primele 6 părți... La 4 decembrie scria *Lacrymosa*, iar în seara aceleeași zile îi dă lui Süssmayer ultimele indicații pentru încheierea *Recviemului*... Peste cîteva ore „Soarele muzicii" apunea...

1826... Beethoven a îndeplinit comanda lui Galițin și a încheiat cele trei cvartete opus 127, 132, 130.

Puterile îi slăbesc, dar este mai plin de proiecte ca oricînd...

„Înainte de a purcede la drum spre Cîmpiile Elizee — spunea Beethoven — trebuie să am grijă să las după mine ceea ce spiritul îmi împărtășește și îmi poruncește să termin".

Acum Beethoven dorește să scrie cea de a X-a simfonie, un oratoriu, o uvertură pe numele Johann Sebastian Bach și un Faust la care visa de multă vreme.

Beethoven rămîne sub vraja instrumentelor de coarde

Cu toate proiectele, Beethoven rămîne sub vraja instrumentelor de coarde, nu poate ieși din universul cvartetului.

La începutul anului 1826 vorbește lui Holz despre un nou cvartet, cel ce rămîne în istorie ca ultima pagină beethoveniană sub nr. de op. 135... Este o pagină din care au plecat negurile... Din prima clipă simți echilibrul, luminozitatea, o mozartiană detașare... cum s-a spus.

Schumann pășește năvalnic în istoria muzicii, notam în paginile anterioare, în care încercam o trecere în revistă a opusurilor 1 ale unor mari compozitori... Primele sale 22 de opusuri, de la *Variațiunile Abegg* la *Sonata în sol minor*, constituie, în fapt, marea comoară a

moștenirii schumanniene, paginile cele mai originale ale romanticului german...

În anii maturității, o boală necruțătoare seacă, an de an, geniul schumannian. În amurgul vieții sale, cum scria chiar compozitorul, într-o clipă de liniște sufletească, „...muzica tace... mai cîntă doar în inimă..."

Arcul creațiilor lui Schumann nu mai duce astfel spre etapa marilor împliniri artistice.

În anul 1853, Schumann trăiește cîteva clipe de lumină... Armonizează atunci cele 6 sonate pentru vioară solo și Sonatele pentru violoncel solo ale lui Bach ; compune o nouă baladă pentru cor bărbătesc, solișți și orchestră, compune o uvertură festivă pe liedul *Rheiweinlied*, cele 6 fughette pentru pian op. 126, *Fantezia* pe care o dedică prietenului său Joseph Joachim și, în cele din urmă, scrie Uvertura la *Scenele din Faust*, fără de opus... lucrare pe care o începuse cu mult înainte, opus plin de inegalități (el nu mai aduce, s-a spus, clocotul sufletului lui Schumann, dar rămîne încărcat de o poezie pe care compozitorul o pune în lumină și în momentele cele mai întunecate ale vieții sale...).

Chopin și-a început creația sub semnul polonezei... Inainte de op. 1, *Rondoul în do minor* sau de op. 2, *Variațiunile pe o temă din Don Giovanni de Mozart*, Chopin scria, în anul 1817, *Poloneza în sol minor*, dedicată Victoriei Skarbek.

Debutînd sub semnul Polonezei, creația lui Chopin — cîntărețul istoriei și sufletului polonez — se încheie sub semnul Mazurcii.

O mazurcă străbătută de sentimentul despărțirii...

Editura Breitkopf-Härtel publica următoarea notă a redactorului Ignaz Friedman, sub titlul *Mazurca op. postum 68 nr. 4*. „Această mazurcă este ultima operă a maestrului, pe care a scris-o cu puțin timp înaintea morții și pe care nu i-a fost cu putință s-o cînte la pian, simțindu-se mult prea slăbit".

Istoriografii muzicali au îndoieli. Unii specialiști în cronologia operei lui Chopin nu cred că această mazurcă este ultimul opus chopinian, deși nu contestă că a fost scrisă în ultimul an de viață al compozitorului... Încercați să vă procurați această piesă. Ascultați-o. Pînă la ivirea unor documente decisive, nu credeți oare că au dreptate acei comentatori care cred că de la primele măsuri mazurca este străbătută de sentimentul despărțirii de viață, de sentimentul împăcării cu soarta care îi răpea lui Chopin bucuria de a trăi, la numai 39 de ani ?

1893... Au trecut decenii de la acele prime pagini, de la acele prime marșuri, romanțe ce lansau numele tînărului Verdi în istoria componisticii. Arzînd continuu de dorința perfecționării, autodepășirii artistice — (ce explică într-un fel, pentru noi, astăzi, salturile realizate de compozitor de la melodrama istorică la Trilogia — *Rigoletto, Trubadurul, Traviata* — iar de aici la capodoperele finale *Aida, Otello)* octogenarul Giuseppe Verdi, ovaționat de întreaga lume, se dovedește receptiv la seismele epocii. Și astfel își face apariția *Falstaff* — partitură ce încheie drumul creației lirice verdiene, inaugurat în anul 1839 cu *Oberto, conte de Bonifacio. Falstaff* — uluitoare demonstrație de vitalitate creatoare, cum s-a spus, de remarcabilă forță artistică în abandonarea belcantoului clasic în avantajul unei anumite libertăți față de tehnica vocală, în subordonarea acesteia expresiei dramatice. *Falstaff* — după Otello deci, replică a marii culturi lirice italiene la impunătoarea revoluție wagneriană.

Falstaff — demonstrație de vitalitate creatoare...

1833... *Nunta* — primă operă (partitură rămasă de altfel neterminată) a lui Richard Wagner.

1882... *Parsifal* — mister scenic solemn în trei acte.

Între timp, se înfăptuise saltul, la ceea ce va rămîne în istorie — drama muzicală wagneriană. Începuse „dis-

puta Wagner" în care se înfruntau marile spirite ale Europei.

Parsifal a fost mulți ani o obsesie a lui Wagner; *Parsifal* este punctul terminus al arcului ce unește operele de tinerețe — *Tannhäuser* și *Lohengrin* — de marile împliniri ale amurgului. „Wagner ne aduce în *Parsifal* — scria Emanoil Ciomac — un nou mod de tratare a materialului muzical. Ideile melodice, dacă nu izbucnesc cu abundență tumultoasă din operele-i precedente, sînt dezvoltate și exploatate cu o măiestrie rafinată, cu o economie de mijloace și o siguranță a efectului urmărit, într-adevăr uimitoare. Totul pășește deci solemn, lent, ca într-o procesiune hieratică. Orchestrația nu a fost niciodată mai translucidă și sonoră, efectele de fanfară mai supranaturale, fie în putere învăluită, fie în suavitate. Arta este aici atît de înaintată încît procedeul nu se mai poate discerne".

Parsifal — ne aduce un mod nou de tratare a materialului muzical

„Cred că Beethoven — spunea Chopin în una din ultimele sale conversații — a fost frămîntat de geniul lui Bach". De la Beethoven încoace, într-adevăr, marii compozitori trăiesc sub veghea lui Bach. Și nu întîmplător, unul dintre cei mai autentici continuatori ai filonului beethovenian, Johannes Brahms își încheia drumurile sub semnul aceluiași Johann Sebastian Bach.

La 24 iunie 1896, printr-un suprem efort, măcinat de un cancer, Brahms pune bara finală la ceea ce va rămîne ultima sa creație: 11 preludii de coral pentru orgă op. 122, și pe deasupra ultimului coral bachianul și beethovenianul Brahms, îndrăgostitul de natură, de oameni și muzică, Brahms scrie cuvintele: „Lume, trebuie să te părăsesc".

Ultimul coral brahmsian

Ultima destăinuire a marelui clasic rus Ceaikovski — *Patetica*. La 3 august 1893, cu cîteva săptămîni înainte de a înceta din viață, Ceaikovski îi scria lui Davîdov, după

ce încheiase partitura : „Eu o consider în mod hotărît cea mai bună și îndeosebi cea mai sinceră dintre toate lucrările mele. O iubesc așa cum nu mi-am iubit niciodată vreuna dintre celelalte odrasle muzicale ale mele".

La vîrsta de 62 de ani Puccini lucrează la ultima sa partitură pe care nu mai reușește să o termine : *Turandot*. „Scriu încet — mărturisea compozitorul în anul 1923. Este o operă complexă cu puternice contraste dramatice, cu pasiuni, simțăminte, numeroase fragmente descriptive și umor..."

Puțini compozitori își definesc de la primul opus profilul creator, trăsăturile ce vor caracteriza întreaga lor operă. *Habanera* scrisă de Ravel, în anul 1895, oferă exemplul poate unic al revelării unui mare artist, chiar de la prima sa pagină. Interesant este faptul că ultimul opus al lui Ravel, continuă lumea *Habanerei* nu numai prin contururile sale melodice și armonice, ci și prin izvoarele sale iberice.

Bun rămasul lui Maurice Ravel

Autorul *Boleroului, Rapsodiei Spaniole* își întoarce privirile spre Spania și în anul 1932, anul elaborării ultimului său opus — cele trei piese vocale *Don Quichotte către Dulcineea.*

În 1932, Ravel întreprinde, ca dirijor al unor concerte în care figurau lucrările sale, un turneu prin unele capitale europene. Vizitează acum Bucureștiul, Budapesta, Praga, Viena. În toamnă, un accident de mașină agravează procesul de epuizare nervoasă care-i micșora forțele în ultimii ani.

Reușește să mai scrie, cu 4 ani înainte de a înceta din viață, ultimele sale pagini, amintitul ciclu *Don Quichotte către Dulcineea.*

Ravel elaborează cele trei miniaturi intitulate *Cîntec romantic, Cîntec epic, Cîntec de pahar,* trei piese de artă evoluată — cum scrie Romeo Alexandrescu în cartea dedicată lui Ravel — trei piese care nu mai aduc ceva cu desăvîrșire nou în creația compozitorului, dar rămîn, pe lîngă valoarea și frumusețea lor muzicală, deo-

sebit de emoționante, prin acel rămas bun pe care ni-l spune compozitorul, cu atîta detașare și simplitate, nedezmințindu-și astfel și modestia și naturalețea de o viață întreagă".

De la *Simfonia în mi bemol op. 1* la emoționantele cîntece de *Recviem*, scrise în ultimii ani ai vieții, (sau la ultima piesă pentru pian *Bufnița și pisicuța)*, care readuc atmosfera vechilor cîntece rusești, Stravinski a zămislit cu tenacitate sublima sa operă în care singura linie de legătură este poate inconsecvența rămînerii într-o anumită zonă stilistică.

Compozitorul, care a încetat din viață în anul 1971, își continuă activitatea creatoare pînă în amurg. În anul 1964 este interpretată la Los Angeles, *Elegia în memoria lui Kennedy*, în 1965 sînt ascultate la Chicago *Variațiunile pentru orchestră*, iar în același an compune o piesă pentru comemorarea lui Eliot. Printre ultimele opusuri ale lui Stravinski ne-am opri la piesa difuzată în anul 1960 (se sărbătoreau atunci 400 de ani de la nașterea lui Gesualdo) sub titlul *Monumentum pro Gesualdo da Venosa*. Un omagiu dedicat compozitorului despre care Stravinski spunea că „este unul dintre muzicienii cei mai personali și mai originali care s-au născut vreodată pentru arta mea".

Dedicația lui Stravinski pentru Gesualdo...

Piesa dedicată lui Gesualdo a fost interpretată în septembrie 1960 la Veneția. Stravinski își imaginează ex novo substanța pieselor, cum spune biograful său Roman Vlad, „caracterul lucrărilor lui Gesualdo este complet transformat de timbrul și de articularea alămurilor și a instrumentelor cu ancie dublă, astfel încît, de exemplu, primul din cele trei madrigale dobîndește aspectul unui cîntec instrumental propriu-zis".

„Nu mai am decît o singură dorință pe lume — declara Enescu în anul 1951 biografului său Bernard Gavoty — să tălmăcesc pînă la ultima clipă ceea ce fră-

mîntă în mine, să storc pînă la ultima picătură sucul rodului sălbatic pe care anii l-au copt. Atîta vreme cît mai exist vreau să cînt. Și Enescu scrie pînă la ultimele clipe ale vieții. „De mai bine de un an, își amintea Gustave Samazeuilh la moartea lui Enescu — el lupta cu un curaj admirabil împotriva unui rău temut care încetul cu încetul îi paraliza activitatea fizică, lăsîndu-i intactă energia morală... O singură speranță îl susținea : să-și păstreze nevătămată inteligența și brațul drept disponibil pentru a-și continua operele în curs, care erau pentru el esențialul și cărora înțelegea dacă era nevoie, să le sacrifice totul...

George Enescu : „Atîta vreme cît exist vreau să cînt...“

Printre operele esențiale scrise în această perioadă — *Simfonia de Cameră*. Enescu pune bara finală a acestei simfonii la 28 mai 1954. Dar, ca întotdeauna, mai caută, mai șlefuiește și după ce pune semnătura la sfîrșitul lucrării. În iunie 1954, mai pleacă la Sienna pentru a-și ține cursurile. În noaptea de 13 spre 14 iulie 1954, o congestie îl condamnă la totala imobilizare.

Marcel Mihalovici are durerosul privilegiu de a transcrie, la dictarea lui Enescu, indicațiile suplimentare în partitura Simfoniei op. 33, dedicată dirijorului Fernand Oubradous și Asociației Concertelor de cameră din Paris.

La 22 ianuarie, Simfonia este interpretată, cu enorm succes, în capitala Franței. Radiodifuziunea pariziană realizează o înregistrare specială în seara concertului. Peste cîteva zile, la patul de suferință al lui Enescu sosesc, cu această înregistrare, cîțiva prieteni : Marcel Mihalovici, Monique Haas, Fernand Oubradous, Céline Chailley-Richez.

Extraordinarele pagini ale Simfoniei de cameră...

Peste cîteva luni, la moartea lui Enescu, Celine Chailley-Richez își amintea : „O cameră călduță... cu luminile dozate armonios. Un pian. Un pick-up acoperit de discuri. El, maestrul, întins, cu ochii ațintiți în depărtări, strălucind, desigur de muzică, cu obrazul alb confundîndu-se cu perna. Atmos-

fera, în timpul acestei audiții de aproape 20 de minute, fu răscolitoare. Curenți stranii scăldau încăperea... emanau de la o ființă nemișcată, lungită, cu ochii închiși și căreia numai respirația, abia mișcînd așternutul, îi descoperea existența. O liniște impresionantă... prelungi acordul final, trădînd emoția noastră în fața acestor pagini extraordinare...“

QUO VADIS MUSICA?

La prima vedere, al 20-lea veac pare o epocă a divergențelor. Ne lipsește distanțarea istorică, atît de necesară pentru riguroasa și obiectiva înțelegere a unor fenomene, dar cu cît ne apropiem mai mult de sfîrșitul tumultuosului nostru secol, legăturile, detașările, devin tot mai clare...

Secolul al 20-lea, un secol al marilor înnoiri, un secol deopotrivă al marilor continuatori și luptători pentru tradiție. Secolul 20, un secol al unor mari momente ale istoriei muzicii. Secolul 20, un secol dominat (nu mai puțin decît altele), de confruntări între marii inovatori...

Ne mai despart puțini ani de sfîrșitul acestui veac. Putem ști încotro se îndreaptă muzica ?

La ce riscuri s-au supus criticii, muzicologii, oamenii de cultură care și-au permis, cu decenii în urmă, să răspundă la asemenea întrebare...

Strigăte în veac... Muzica se apropie de sfîrșit...

La începutul celui de al 18-lea veac, în anul 1704, Benedetto Marcello, marele compozitor și jurist venețian, contemporan al lui Vivaldi, îngrozit de formele noi ale expresiei muzicale striga : „Muzica se apropie de sfîrșit...“

Peste cîteva decenii, Rameau, unul dintre cei mai mari creatori ai epocii dominate de geniul lui Bach, Haendel, Scarlatti, Jean Philippe Rameau, autorul celebrului *Tratat de armonie* — sinteză a cuceririlor muzicii timpului, exclama și el cu durere în fața „atacului“ noilor forme pe care le aducea barocul muzical în con-

certul culturii timpului : „Muzica a murit pentru totdeauna".

Am citat două din ieremiadele istoriei muzicii (frumos termenul adus de un comentator pentru acest gen de meditații pe tema prăbușirii artelor).

Viziuni mai mult sau mai puțin apocaliptice, au fost rostite adeseori în diverse faze ale dezvoltării gîndirii și cercetării cîmpurilor sonore. Și în epoca școlii flamande în fața marilor exerciții polifonice și în stadiul în care Florența de la începutul secolului al 17-lea dădea lumii opera și în vremea în care Beethoven zguduia temeliile clasicismului și de foarte, foarte multe ori în veacul nostru cînd, noutatea, evoluția, salturile au fost atît de greu înțelese în special de marii creatori îndrăgostiți înainte de toate de inovările lor. Muzica nu a murit, muzica nu a urmat o singură cale...

Ieremiadele în legătură cu dezvoltarea componisticii sau a unor genuri muzicale... Amintiți-vă cu cîtă osîrdie a fost lansată în ultimii ani ideea crizei mortale a operei ca gen. Cîte articole sub semnături din cele mai temeinice, nu au vrut să ateste criza totală a teatrului liric, critici, muzicologi, melomani de calibru, confundînd lipsa de orizont a unor regizori în renuvelarea genului la înălțimea comandamentelor timpului, cu viața și istoria Operei care a rămas și rămîne, o atestă marile montări din ultimii ani, una din cele mai puternice forme de expresie muzicală.

Muzica nu a murit și muzica nu poate muri. Muzica reflectă existența umană, muzica se adaptează necontenit existenței umane... Muzica face parte din viața noastră și va evolua, va trăi cît timp va exista ființa, gîndirea umană...

Muzica secolului 20... Alături de marile creații ancorate în tradiția veacurilor trecute... Secolul 20 —, secolul muzicii concrete, electronice, secolul folosirii cuceririlor matematicii, fizicii, tehnicii calculatoarelor în cîmpurile sonore...

Rigoarea, scientificarea, tehnicizarea intră în muzică și vor (de multe decenii, de acum) să ne demonstreze că trebuie să renunțăm la atributele dintotdeauna ale muzicii, la organizarea firească, naturală în numele sensibi-

lității și gîndirii creatoare. De decenii se caută noi mijloace muzicale. De decenii apar noi și noi manifeste estetico-muzicale. Dar, cum scria Jean Cocteau, „publicul întreabă, trebuie să i se răspundă prin opere, nu prin teorii"...

„Pentru a merge înainte trebuie să fii temeinic legat de trecut"

Muzicienii veacului au vrut să răspundă întrebărilor publicului. Și așa a apărut, normal, marile reacții.

„În artă — scria Honegger — pentru a merge înainte este necesar să fii temeinic legat de trecut. Aidoma cum crengile copacului sînt legate de trunchi. Creanga ruptă de trunchi se usucă repede. Muzica trebuie să-și schimbe caracterul, să devină directă, simplă, de larg suflu ; poporului îi sînt indiferente șiretlicurile tehnice"...

Alături de Honegger și-au înscris numele mari creatori ai veacului : grupul celor 6 din Franța, Britten, Messiaen, Prokofiev, Sostakovici, generații și generații de compozitori care vor și izbutesc din plin să exprime simplu, generos, măreț, spontan, așa cum au făcut-o secole de-a rîndul marii făurari de sunete.

Muzica secolului 20 își continuă drumurile... Panoramicul veacului nostru muzical se completează cu valori și tendințe din cele mai diferite.

Ne apropiem de sfîrșitul veacului. Ce se va întîmpla în următorii 13 ani ? Greu să spunem... Putem avea o singură certitudine, că în epocile de mare cultură nu va exista un singur drum...

Frumusețea istoriei muzicii stă tocmai în forța cu care integrează tendințele cele mai diferite chiar dacă unele mari personalități au rîvnit mereu să triumfe doar punctul lor de vedere...

Gîndiți-vă la peisajul componistic din urmă cu un veac... Pentru Wagner, cum s-a spus, muzica lui Verdi avea o dulcegărie de flașnetă, iar pe Brahms îl socotea un simplu epigon beethovenian. Pe de altă parte, Verdi a sorțit multă vreme opusurile prin care Wagner realizase una dintre marile sinteze ale istoriei artelor sonore,

o simplă barbarie muzicală. În același timp, Brahms nu înțelegea drumurile și forțele dislocate de revoluția wagneriană, nici drumurile lui Verdi... Ceaikovski era un anti-brahmsian convins, iar Debussy nu credea, dincolo de toate cuceririle timpului său, decît în muzica de tipul său.

În același timp... Wagner profetizează ideea instaurării definitive a dramei muzicale și soarta simfoniei, sonatei, cvartetului, iar alți mari teoreticieni derutați, prognosticau moartea dramei muzicale sau a uneia sau alteia dintre doctrinele componistice... Istoria a condamnat, normal, profețiile, în pofida dorințelor unui creator sau altul, sitele istoriei „au trecut" în noul veac și creațiile lui Wagner și ale lui Brahms și ale lui Debussy și ale tuturor creatorilor încărcați de adevăr și originalitate.

Muzica secolului 20... Muzica secolului 20 nu s-a oprit la Webern, la Varèse, după cum nu s-a oprit la încercarea de serializare integrală a structurilor sonore, la Stockhausen, Xenakis, Cage. Au apărut mereu, în diferite țări ale lumii, noi curente, noi generații de creatori talentați, care rezolvă dar și pun noi probleme. Tabloul secolului este tot mai variat și la prima vedere tot mai contradictoriu. *Marea aventură* (frumos este termenul cunoscutului volum al criticului parizian Antoine Golèa), marea aventură a muzicii secolului 20 continuă...

La sfîrșitul unui veac încărcat de întrebări

Un veac al marilor inovații, un veac muzical încărcat de întrebări...

Și totuși, în această goană după originalitate și înnoire, confruntarea cu tradiția rămîne legică...

S-a pledat pentru abolirea logicii tonale și totuși s-a mai revenit (bineînțeles în forme noi, mult îmbogățite).

S-a pledat pentru automatizarea, calcularea expresiei muzicale, dar omeneasca nevoie de spontaneitate, de sensibilitate își spune mereu cuvîntul...

Secolul 20 —, un secol al marilor continuatori de tradiții, un secol al marilor întrebări și răspunsuri, un secol dominat, normal, de confruntări dintre creatori,

confruntări proprii tuturor veacurilor de existență muzicală. „Toate problemele de tehnică — scria Wilhelm Furtwängler — tonalitatea, atonalitatea, perspectivele istorice sînt secundare față de problema majoră — este muzica de azi expresia adecvată a ceea ce sîntem ? În ce măsură ne regăsim noi în această muzică ? Și această problemă e mai exact o problemă de conștiință".

Conștiința ne cere să fim alături de acest secol, secolul nostru, conștiința ne cere să cunoaștem, să ne apropiem marile valori ale acestui secol, să găsim căile de comunicare cu munca acestui secol, cu muzica mare, realmente reprezentativă pentru conștiința acestui secol.

Ne regăsim în această muzică. Credem în acest secol, credem în acest secol așa cum credem în toată marea muzică a timpurilor trecute, credem într-un secol care a născut capodopere, credem într-un secol în care au gîndit și făurit lucrări ce au de acum nimbul perenității — Bartók, Stravinski, Enescu, De Falla, Șostakovici, Berg, Webern.

Conștiința ne cere, acum, spre sfîrșitul veacului, să evidențiem locul unic al muzicii românești în peisajul timpului nostru.

Pornind de la exemplul lui Enescu, cel care pe parcursul a jumătate de secol (de la *Rapsodiile* gîndite în primul an al noului secol pînă la cîntecul său de lebădă, *Simfonia de cameră),* a izbîndit 33 de opusuri în care sintetizează toate marile etape ale evoluției muzicii timpului, reprezentanții școlii componistice românești au reușit mereu să găsească noi căi de exprimare, grefînd pe modul de gîndire tipic românesc, în plan muzical, toate cuceririle artistice ale secolului. Rezultatele s-au dovedit de unică amplitudine. Constelațiile artistice care păreau de o neîntrecută strălucire și-au pierdut forța în fața puterilor muzicii românești. Un impunător grup de creatori români au izbîndit în cele mai diferite teritorii muzicale, de la operă (să ne gîndim la *Orestia* lui Aurel Stroe prezentată la Avignon sau la *Hamlet* de Pascal Bentoiu montat la Marsilia) la simfonie, cvartet, sonată, lucrări din plin semnificative pentru arta secolului, atestînd forța cu care, ancorați în climatul spiritual

românesc, însușindu-și tehnici contemporane, au creat opusuri încărcate de originalitate, originalitate dobîndită prin sinteze cuprinzătoare și refuzul aventurii exclusiviste.

La sfîrșit de veac, prin detașamentul interpreților (să nu uităm că de mulți ani, România continuă să ocupe locul trei, după Uniunea Sovietică și Statele Unite ale Americii, în ceea ce privește numărul de premii dobîndite de tinerii interpreți români în concursuri artistice internaționale), România este una din marile puteri muzicale ale lumii și cu certitudine că ne vom menține pe aceste poziții și în următorii ani.

Peste cîțiva ani, la capătul unui secol, ce prin realizările sale în plan muzical se găsește la înălțimea secolelor trecute, ne îndeamnă și la reflecții în legătură cu procesul pătrunderii muzicii în mase, mijloacele prin care vom reuși (sub acest aspect prin organizare școlară, editorială, instituțional-educativă), să satisfacem cerințele mereu crescînde ale oamenilor în planul culturii muzicale, oameni care vor socoti drept o condiție *sine qua non* a existenței lor în veacul 21, cunoașterea comorilor artistice ale trecutului.

„Nimeni nu ne obligă să iubim totul. A iubi înseamnă a prefera"

„Nimeni nu ne obligă să iubim totul. A iubi înseamnă a prefera" — scria criticul Romain Manuel, vorbind despre muzica secolului, al 20-lea secol.

Ce muzică vom iubi la sfîrșitul secolului ? — o întrebare la care trebuie să răspundem noi cei de azi.

Sfîrșitul secolului va duce fără îndoială mase uriașe spre muzică. Discul, banda magnetică, toate mijloacele audiovizuale vor face ca tot mai multă muzică să fie prezentă în casele oamenilor.

Cîți oameni ascultau muzică în 1900 în puținele săli de concert ce existau atunci în centrele artistice ale lumii ?

Sute de milioane de oameni au venit, beneficiind de revoluția tehnicii, spre arta sunetelor.

„Fără muzică, viața noastră ar fi o rătăcire". O afirmație a lui Nietzsche la sfîrșitul secolului trecut.

O singură mare certitudine putem avea : în plan muzical, pentru sfîrșitul secolului, oamenii vor avea nevoie mai mult ca oricînd de marea muzică a secolelor trecute pentru zidirea vieții și sufletului lor...

Drumurile muzicii contemporane ? — o întrebare capitală pentru cei ce urmăresc evoluția artelor sonore...

Răspunsuri la 6 întrebări

La notațiile de mai sus îmi permit să mai adaug dintr-o amplă anchetă internațională organizată în anii de la sfîrșitul celui de al șaptelea deceniu, răspunsurile unor creatori contemporani la următoarele 6 întrebări :

1. — UNDE DUC DRUMURILE MUZICII CONTEMPORANE ?

2. — CE LEGĂTURI POT FI STABILITE ÎNTRE MARILE TRADIȚII ALE MUZICII EUROPENE ȘI CĂUTĂRILE CREATORILOR CONTEMPORANI ?

3. — CE SUGESTII CREDEȚI CĂ POT OFERI COMPOZITORILOR EXPERIENȚELE ÎNTREPRINSE DE PICTORII, SCRIITORII, ARHITECȚII, CINEAȘTII ZILELOR NOASTRE ?

4. — CUM VEDEȚI PROBLEMA CARACTERULUI NAȚIONAL ÎN ARTĂ ?

5. — CE MIJLOACE CREDEȚI CĂ TREBUIE FOLOSITE PENTRU APROPIEREA ASCULTĂTORILOR DE ÎNȚELEGEREA MESAJULUI CREAȚIILOR CONTEMPORANE ?

6. — CREDEȚI CĂ ÎN PROCESUL CREAȚIEI MUZICALE, MATERIALUL SONOR POATE FI ORGANIZAT PE BAZE SUBIECTIV-EMPIRICE SAU DEVINE ESENȚIALĂ FOLOSIREA APARATULUI MATEMATIC ?

Jean-Yves Bosseur (Paris) — Trăim într-o rețea aproape inextricabilă de tendințe ; sîntem prinși în mijlocul unei duzini de bisericuțe cu caracter destul de exclusivist, care țin cu gelozie la independența lor, deși muzica pe care încearcă s-o impună diferă foarte puțin de la un grup la altul și prezintă toate un caracter academic de

stil nou, loc pentru epigonii lui Boulez, Stockhausen, Xenakis și ceilalți.

Publicitatea și moda joacă un rol preponderent, căci furnizează capitaluri, lansează periodic cîte o „nouă tendință" : ieri aceasta a fost muzica serială, astăzi — muzica stocastică. În afara magmei lipsită de formă, cu izul snobismului decadent, două tendințe mi se pare că trăiesc parțial, la adăpost de aceste mode — cea reprezentată de Pousseur și cea a lui Morton Feldman.

Pousseur, așa cum făcea pînă de curînd și Stockhauzen, încearcă să integreze în interiorul unei logici componistice un număr cît mai mare cu putință de caractere muzicale, tinzînd în felul acesta să confere muzicii lor o dimensiune istorică și un aspect pluralist, succedînd monotoniei insuportabile pe care o generase în cele din urmă o anumită muzică serială neowerberniană, închistată într-o armonie, cromatică în esență, de care nu mai izbutea să se dezbare. Pousseur, prin căutările sale de integrare a muzicilor celor mai diverse, a descoperit o nouă modalitate de serialism, în care „seria nu mai corespunde unui singur parametru sonor, ci înseamnă o serie de stiluri muzicale aparținînd unor epoci armonice foarte diferențiate". Este oarecum un fel de „supraserialism" care rămîne fidel gîndirii noastre, care constă în a selecționa și defini cel mai mare număr posibil de domenii componistice și de a le confrunta. Aici este posibilă o îmbogățire, similară colajului din epoca cubismului, care a izbutit să schimbe în întregime modul nostru de percepere a obiectelor ce ne înconjoară, precum și, mai recent, „pop-art"-ul reprezentat în S.U.A. de Rauschenberg.

A doua cale ce mi se pare de cel mai mare interes este cea care ne permite — era să scriu de a ne lăsa în voia hazardului, dar cuvîntul nu este cel potrivit, căci această tendință generată de spiritul lui John Cage, nu conține dialectica hazardului și a non-hazardului, a determinării și nedeterminării, ci este o deschidere spre tot ceea ce poate surveni, o non-rezistență față de momentul creator cînd el se produce. Este vorba de o gîn-

dire ce se detaşează de Occident, pentru a pătrunde în orientalism.

În ceea ce mă priveşte, doresc să păstrez distanţa faţă de orice tendinţă, oricare ar fi aceasta. Eram pînă de curînd foarte influenţat de „Zen" şi „Tao", dar nu vroiam cîtuşi de puţin să mă fixez, să mă ascund îndărătul unei doctrine. Consider că orice încercare de a găsi cu tot dinadinsul calea de urmat, scopul ce trebuie atins, va împiedica în mod sigur orice acţiune din partea mea şi n-ar face decît să mă paralizeze. De aceea, mă păstrez disponibil.

2. După periodizarea lui Stockhausen, muzica a avut trei mari epoci de dezvoltare : lirică, dramatică şi epică. Muzica aşa-numită clasică, în mare măsură s-a bizuit pe elementul „dramatic" : o temă dezvoltată, o istorisire, o operă care mergea de la geneză la moarte, o formă fixă.

Elementul „liric" ar însemna, dimpotrivă, concentrarea asupra momentului, asupra factorului „aici" şi „acum", fără a mai exista preocupări în privinţa a ceea ce a fost şi ceea ce va mai urma. Multe dintre muzicile orientale sînt percepute în acest fel, ca forme momentane. Cît despre elementul „epic", acesta ar fi intermediar între cele două amintite anterior.

În ultimii ani, sub influenţa muzicilor orientale şi africane, a fost exploatată modalitatea de discontinuitate.

În ce mă priveşte, acord o imensă importanţă operelor care-mi permit să mă pătrund în fiecare clipă, de fiecare „bloc al duratei" pe verticală, iar nu pe orizontală, care-mi permite să trăiesc fiece clipă prin ea însăşi şi nu de a încerca s-o proiectez în eternitate. Am redescoperit un număr de piese clasice în care trăieşti fiece clipă creatoare în toată independenţa şi autonomia ei, în cadrul aceleiaşi opere muzicale.

L-am redescoperit pe Schubert şi pe Schumann, unele lucrări de tinereţe ale lui Weber. Pe de altă parte, o muzică cum este cea gregoriană, este aptă să contribuie considerabil prin modalitatea ei de notare, căci posedă o suplete în scris şi o mobilitate internă pe care foarte puţini dintre compozitorii contemporani au ştiut s-o

regăsească. Orice piesă din această epocă constituie un nucleu din care poate izvorî un număr nelimitat de muzici. Trăiesc înconjurat de muzicile cele mai diverse, atît în timp cît și în spațiu, și sînt necontenit într-o stare de „tensiune" în raport cu ele.

3. Nu încetez de a-mi proiecta universul muzical asupra tuturor fenomenelor la care-mi este dat să particip. Pe de altă parte nu pot descoperi universul meu muzical decît sub presiunea constantă a influențelor extra-muzicale, care mă fac să simt nevoia de a lărgi dimensiunile muzicii mele, de a o face cînd spațială, cînd grafică sau literară...

Resimt nevoia de a cuceri experiențe artistice total diferite de ale mele, pentru a încerca să le violez, să le desfac prin muzica mea. Mă interesează mult problemele muzicii scenice sau ale muzicii de film, căci astfel de cadre pot permite scăparea de concerte unde riști să înăbuși muzica.

4. M-am născut la Paris, am lucrat la Köln, sînt foarte atras de muzica teatrului japonez „Nô" și „Kabuki", am unele antecedente slave care mă atrag în mod deosebit spre muzica est-europeană. Dar cine ar îndrăzni să afirme că muzica mea nu este tipic franceză ?

5. Nu sînt un „poștaș" și nu dețin nici un „mesaj" care trebuie transmis cuiva. Doresc ca muzica mea să poată fi luată în orice scop, ca fiecare auditor s-o poată atrage pentru sine și să ia din ea ce dorește. Aș vrea ca muzica mea să fie suficient de bogată pentru ca numărul mesajelor pe care-l conține să nu se epuizeze niciodată.

6. Dacă cu ajutorul unui calculator electronic îmi este posibil să calculez probabilitățile, numărul de evenimente sonore ce se poate produce într-un timp X cu un număr N de instrumente, dacă-mi este posibil să le calculez frecvența, durata... în tot cazul îmi va fi cu neputință să înțeleg aceste evenimente global, ca un tot indivizibil ; de aceea, nu mă interesează să împart procesul muzical într-un anumit număr de parametri și în nici un caz nu-mi simt subiectivitatea prea slabă pentru a stabili raporturi între evenimentele muzicale pe care le concep.

Și, de altfel, n-am deloc nevoia să-mi justific muzica prin vreo logică matematică. Realitatea sunetelor care mă înconjoară este prea bogată pentru a-mi putea imagina că aș fi capabil s-o pun într-o ecuație.

Karlheinz Stockhausen (Köln) — Voi încerca să fiu scurt :

1. În ceruri.

2. Să tăiem aceste relații și să vedem ce se va întîmpla...

3. Să renunțăm la pictură, scris, arhitectură și cinematică...

4. Foarte înaltă.

5. Avioane.

6. Un aparat subiectiv — empiric matematic : Da, este minunat.

Fred K. Prieberg (Baden-Baden) — Deși știu că opiniile exprimate asupra faptelor nu vor influența faptele în sine, voi încerca să răspund la întrebările dv. chiar dacă numai pentru a stabili un contact cu un muzicolog din România. Iată și răspunsurile :

1. Desigur că nu în iad sau spre decadență (așa cum credea Hitler și alți cîțiva). Mă îndoiesc că istoria și istoria muzicală au un „scop" personal.

2. Legături de felul acesta survin în mod cu totul natural, deoarece nimeni nu pornește de la o „tabula rasa", chiar dacă preferă să anihileze tradiția (doar pentru a afla mai tîrziu că există idei, lucruri și creații care desfid anihilarea).

3. Astfel de sugestii găsesc ecouri de peste o jumătate de secol în muzica modernă ; există la ora aceasta o mult mai mare „interferență" de idei decît oricînd înainte, atît în ceea ce privește receptarea cît și respingerea lor.

4. Artele care depind de limbaj pot avea un puternic caracter național. Naționalitatea muzicii viitorului ar putea depinde de tipul calculatorului electronic utilizat pentru a o produce.

5. Educația maselor. Anularea neglijenței celor cărora nu le pasă de educația prin muzică.

6. Ambele, cu o tendință de a folosi calculatoare electronice pentru muzica ce este consumată rapid și fără grijă, ca, de pildă, dansul și muzica ușoară, muzica pentru filme și televiziune.

André François Marescotti (Geneva) — Cum despre problemele caracterului național în muzică, despre gîndurile mele în legătură cu creațiile mai vechi sau mai noi ale muzicii românești am vorbit iubitorului muzicii din România cu prilejul Festivalului *George Enescu*, aș prefera să dezvolt un răspuns numai la una din problemele anchetei dv.

Dacă poate fi admis că a compune înseamnă a ordona domeniul sonor în timp și spațiu, sîntem obligați să constatăm că în epoca noastră cuvîntul „ordonare" capătă semnificații foarte diferite, ba chiar contradictorii.

În opera muzicală, această „ordonare" se manifestă prin alegerea unui limbaj, utilizînd și dirijînd materia sonoră proprie fiecărei epoci (muzică modală, tonală, etc.) prin înlănțuirea elementelor ei și prin mijloacele materiale de a o realiza (voci, instrumente), cu scopul de a determina și transmite auditoriului mesajul compozitorului, în măsura în care acest mesaj este caracteristic prin sine însuși, original, și în care poartă semnul unei creații autentice. Unii compozitori ajung uneori la practicarea unui stil propriu care, după cum îl definește Buffon cu atîta dreptate, este „ordonarea gîndirii în mișcare".

Adesea ordonarea aceasta reflectă achizițiile obișnuite ale unei civilizații, unei societăți, formulate în reguli clare și precise ; reguli predate în Conservatoare și admise de un public pe cît de numeros pe atît de puțin accesibil oricăror noutăți ar risca să-l deranjeze din somnolența sa digestivă.

În schimb, în fiecare epocă, noii compozitori au simțit nevoia de a „face să sară în aer" în vreun fel oarecare cadrul devenit strîmt, al cunoștințelor dobîndite pentru a „crea" cu mai multă libertate și a atinge în felul acesta o expresie mai eficientă a gîndirii lor. Rareori au fost solicitați compozitorii mai mult decît

în epoca noastră să se exprime în „ordini" ce par la o primă audiție cu totul diferite (mai ales pentru auditoriu); dar numeroși sînt cei care, după o analiză și scurgerea mai multor ani, aceste ordini le apar (să nu se supere unii) consecința logică a evoluției limbajului muzical. Dar timpul restrîns în care s-a efectuat această evoluție (aproximativ 1905—1950) a făcut ca asimilarea ei să fie dificilă și a contribuit să se creadă într-o revoluție, adică într-o rupere a înlănțuirii istorice.

Să lăsăm de o parte scrierea muzicală tradițională bazată pe sistemul modal sau tonal — game majore sau minore sau derivatele acestora, game de tonuri întregi (Debussy), game cromatice (Wagner, Max Reger, Mahler) sau sistemul politonal (Stravinski, Bartók, Milhaud, Honegger) — pentru a lua în considerație imensa răsturnare adusă, cu noua lor disciplină componistică, de Schönberg și elevii săi.

După cum scoate în evidență H. H. Stuckenschmidt, în remarcabila sa lucrare despre Schönberg, alți compozitori, „rusul Efim Golișev, vienezul Iosef Hauer, franco-americanul Edgard Varèse au ajuns independent de Schönberg, la noțiuni învecinate". Și mai mult: „Încă din muzica antică și pînă în epoca madrigaliștilor, în jurul anului 1600, se făcuse uz de 12 sunete diferite (neegale)".

Pot fi găsite serii melodice de 12 sunete în operele lui Richard Strauss și Max Reger, chiar și în acelea ale lui Mozart și Haydn, dar trebuie remarcat că 5 din aceste sunete rămîn întotdeauna în funcție de celelalte șapte, subordonate uneia sau mai multor tonalități, bine definite în pofida modulațiilor posibile. Dimpotrivă, în școala nouă, utilizarea a 12 sunete autonome într-o gamă cromatică fără ierarhie de grade (tonică, subdominantă, dominantă-sensibilă) va tinde din ce în ce mai mult să suspende sensul tonal și chiar să-l suprime în întregime.

Pentru a organiza acest nou univers atonal, Schönberg îi reglementează folosirea prin intermediul metodei sale seriale.

Această metodă, pe care este inutil să o formulăm aici, fiind atît de cunoscută, poate conduce la un „dog-

matism" intransingent la Webern sau printr-o aplicare mai suplă a regulilor sale, să ducă la un nou mod de articulare a materiei sonore și să-i înlănțuiască elementele (Alban Berg), eliberîndu-se formele tradiționale stereotipe pentru a ajunge la o reînnoire a mijloacelor de expresie.

Dacă Schönberg a spus că „mai sînt încă multe lucruri frumoase de scris în Do major", nu rămîne mai puțin adevărat că, în cadrul sistemului dodecafonic pot fi scrise o sută de muzici diferite și că fiecare muzică poate să-și aplice regulile, potrivit propriului său temperament, după sentimentul melodic și sonor care sălășluiește în ea.

Aceasta este atît de adevărat încît, de 25 de ani asistăm la căutări și mai radicale (Boulez, Dallapiccola, Maderna, Stockhausen etc.) care au meritul rar de a ne prezenta cu curaj rezultatul unor experiențe pasionante care, în nici un caz n-ar trebui să lase indiferenți pe compozitorii din generația noastră.

Principiului unitar al unei singure serii de fiecare operă, cu toate aspectele sale de răsturnări, reveniri etc., combinații ce se pot auzi atît orizontal cît și vertical, îi va succede utilizarea unei „tematici" formate din mai multe serii sau chiar fragmente de serii, adică serii ritmice. Se va ajunge la un „atonalism" total și voit, precum și la perioade prezentînd totuși un anumit climat tonal. Vom avea muzică bazată atît pe o materie tematică constituită din motive net perceptibile, cît și pe un „atematism" absolut și organizat, în care elementul serial apare oarecum pulverizat pe toată întinderea scării muzicale, la intervale de mai multe octave, pe care urechea îl va distinge cu multă greutate într-o primă audiție. Vom asista chiar la transformarea materiei sonore tradiționale (timbruri), așa cum se efectuează aceasta în centrele de cercetare și studiourile de muzică electronică (Paris, Milano, Baden-Baden etc.).

Constatăm de asemenea că noțiunile de „dodecafonism" și „serial" au pierdut sensul lor primitiv și absolut, pentru a adopta o semnificație conformă modului de folosință a fiecărui creator în parte.

Pentru mulți iubitori ai muzicii, acești termeni definesc o muzică ce le provoacă ură, inutil și cu siguranță

periculoasă, atît de mult ea scapă cunoștințelor lor limitate și percepțiilor sensibile atrofiate de abuzul unui repertoriu exclusiv tradițional. Pentru ei muzica se oprește la nume ca Strauss, Debussy, Ravel, Stravinski, Bartók. În schimb, mulți compozitori din tînăra generație (pe care epoca noastră, atît de bogată în evenimente științifice, îi obligă la asimilarea cuceririlor științifice) ajung la descoperirea unei discipline noi care reînnoiește sintaxa muzicală (limbajul), disciplină perfect adaptabilă temperamentului lor, posibilităților lor creatoare, permițîndu-le să transmită un limbaj valabil, în cazul cînd au unul de transmis.

În rezumat, și fără a dori să particip la anchete adesea inutile, în care datele problemei sînt cel mai adesea rău puse și se schimbă în polemică, fără a schimba nimic în desfășurarea naturală a faptelor istorice profund imperioase în manifestările lor, aș conchide aceste însemnări, scoțînd în evidență faptul că creatorul poate adopta trei atitudini față de tendințele muzicii contemporane :

1. — Să ignore sistematic evoluția limbajului muzical din ultimii 50 de ani și să continue a compune cu reflexe condiționate de un ansamblu de noțiuni adesea perimate, însușite la adăpostul unui învățămînt tradițional ; ansamblu de noțiuni închistate de o lipsă de curiozitate care merge de la satisfacție pînă la lenevie.

2. — Să cunoască diferitele tendințe ale epocii noastre (ele sînt numeroase și îndrăznețe), dar să le respingă din convenință sau convingere, căutînd în opera pe care o scrie mai ales exteriorizarea unui mesaj personal, fără a pune accentul pe originalitatea limbajului folosit. Utilitatea unor mijloace de scriere tradițională bine încercată asigură desigur compozitorului o poziție de securitate liniștită, o audiență mai numeroasă...

3. — Nu numai să cunoască cele mai noi tendințe artistice, dar să le asimileze particularitățile tehnice, să le încorporeze personalității sale creatoare spre a tinde la realizarea unui echilibru, să realizeze această definiție frumoasă între gîndire (mesaj) și expresia sa (limbajul), pentru a încerca, cel puțin, să realizeze această definiție frumoasă și concisă a lui Baudelaire : „Opera de artă înseamnă ordine în aventură". O ultimă remarcă : nu

poate fi negat faptul că interesul unor partituri aparținînd unor autori contemporani constă mai ales în căutările de ordin tehnic, deși n-ar trebui, totuși, din acest punct de vedere, să generalizăm. De fapt, multe partituri reflectă de acum nevoia imperioasă resimțită de compozitor, de a acorda o importanță esențială calităților de expresivitate care, deși nu sînt postclasice, postromantice, sînt totuși nu mai puțin reale.

În istoria muzicii nu sînt cunoscute oare perioade în care singură virtuozitatea contrapunctică pare să motiveze existența unor opere ? Opera strict experimentală nu este așadar în mod fatal inutilă în sine ; dimpotrivă — este de pe acum valabilă la un mare număr de compozitori contemporani o utilizare judicioasă a noilor posibilități componistice, degajate de căutări pur speculative și puse în serviciul unei gîndiri creatoare autentice și al unei expresii artistice de netăgăduit. Căci pentru orice creație este important ca ea să fie pe măsura omului total, rațiunii și sensibilității sale. André Gide avea dreptate cînd a scris : „În artă nu există probleme, există doar soluții".

Vasile Tomescu (București) — Preocupați să fixeze în timp și în spațiu geneza muzicii moderne, cîțiva experți au formulat diferite propuneri în ce privește „anul zero" și locul de baștină al acesteia, argumentînd mai mult sau mai puțin plauzibil și aducînd datele — pe măsura apariției a noi curente și stiluri — mereu mai aproape de realitățile actuale. O recentă contribuție preconizează ca începutul etapei de înnoire a muzicii, anul întîi postbelic, 1945. Deși delimitarea riguroasă a dezvoltării artei este în genere dificilă, întrepătrunderile între tradițional și nou, între național și universal fiind aici un proces tot atît de permanent cum este primenirea cu oxigen a organismului viu, un distinguo al tendințelor dominante în domeniul muzicii este posibil și necesar.

Ecou specific al dinamismului excepțional ce a cuprins societatea omenească a mijlocului de veac, muzica străbate astăzi inevitabil faza marilor experiențe în care sînt angajate activitățile spirituale. Acest dinamism se oglindește în strădaniile pe cît de febrile pe atît de con-

tradictorii de a realiza sinteze din tot ce trecutul a creat mai valoros, iar pe de altă parte, de a scruta pe calea analizei avansate și a imaginației cutezătoare, a investigațiilor științifice și chiar a elaborărilor abstracte, noi orizonturi sonore, care transced uneori zonele ființei și ale funcțiilor artei.

Am convingerea că între tradiție și actualitate există raporturi complexe de ordinul asemănărilor și deosebirilor. Există permanențe între muzica de ieri și cea de astăzi care se afirmă în special în caracterul umanist, activ, militant în înțelesul specific artei muzicale, există tendința permanentă de a împrospăta melosul muzicii din fiecare epocă cu frumuseți create de geniul popoarelor și există fără discuție, o trăsătură nouă a muzicii vremurilor noastre, în orice caz mai sesizantă ca oricînd, aceea de a suda cît mai profund pe sine însăși, de a se autodefini cît mai riguros, în vastul univers al activității spirituale.

Cred că acestea privesc deopotrivă coordonatele etice și estetice ale artelor, care sînt mai sintetizate, mai împletite ca oricînd în istoria artelor iar pe de altă parte, privesc elementele structurale, de limbaj, care se repercutează rodnic nu numai asupra muzicii dar și asupra celorlalte arte.

Există în sfîrșit, arte al căror specific este sinteza, ca de exemplu filmul, teatrul modern, teatrul pentru televiziune etc.

Cred că în domeniul sincretismului cultura românească are încă foarte multe de oferit creatorilor începînd cu valorile artei folclorice etc.

În fondul de aur al melosului original, în relația profundă cu spiritualitatea poporului din care fac parte, compozitorii noștri au aflat și vor afla izvorul cel mai viu și generos al afirmării artistice proprii. Mai mult decît prin cuprinderea unei panorame stilistice variate, eliminarea exclusivismului —, vechi sau nou —, din cîmpul activității artistice, afirmarea optimă a virtuților libertății de creație, realizarea fructuoasă și activă a conceptului de muzică modernă credem că se verifică prin bogăția și elocvența conținutului de idei, prin identificarea acestuia cu viața și năzuințele contemporanilor

noștri. Aceasta ni se pare a fi cheia atragerii semanticilor inedite și diverse ale muzicii noastre.

Trebuie să obținem mai ales un lucru : problemele legate de înțelegerea muzicii moderne să intre adînc, larg în conștiința contemporaneității noastre. Muzica trebuie să capete în viața spirituală a omului, aparținînd tuturor preocupărilor spirituale, același loc pe care-l are de exemplu, literatura.

Aici aș avea de observat următorul lucru. Unul dintre principalele mijloace de înțelegere a muzicii contemporane românești îl constituie existența unei activități susținute de interpretare a muzicii universale contemporane. La noi este un fapt curent prezența literaturii lui Allain Robbe — Grillet sau Boisdeffre, prezența sculpturilor lui Henry Moore, prezența unor pictori de peste hotare.

În același timp lucrările importante ale muzicii secolului 20 apar sporadic în sălile de concert, lipsind publicul de un criteriu de comparație cu lucrările românești.

Desigur că în această direcție și creația are un rol important și în această privință este de dorit înflorirea și mai puternică a genurilor muzicii simfonice și de cameră de largă destinație de la rapsodii la suite, menire care nu înseamnă cîtuși de puțin un aspect secundar în ceea ce privește realizarea artistică.

Tehnica muzicală a tuturor epocilor inclusiv a creației populare implică și un aspect de elaborare abstractă logică, rațională. C. Brăiloiu de pildă releva cu ingeniozitate cîte aspecte uimitoare prezintă cîntecul copiilor în ce privește diversitatea structurilor ritmice care ne apare ca un tablou matematic.

Cu atît mai mult investigațiile cerute de tehnica muzicală contemporană presupune o adîncă inițiere în științele abstracte și așa-zise pozitive.

Muzica electronică, muzica stocastică, muzica creată cu ajutorul unui program realizat de mașina de calcul, confirmă aceste interferențe de activități spirituale.

Din confluența marilor direcții clasice și moderne ale artei, s-a plămădit ieri și azi, în albia fertilă a melosului popular, muzica românească contemporană. Fundamentată pe un tezaur folcloric milenar, aproape neobișnuit de

variat, etern regenerat, muzica noastră s-a născut ca un vlăstar robust pornit să se înalțe vertiginos spre lumină.

Continuatoare a marilor tradiții, generațiile de azi, împletindu-și contribuția cu aceea a maeștrilor aflați în plină activitate, își cuprind elanurile creatoare într-un unghi deschis virtual spre infinit.

În aprecierea fenomenului creator avem desigur în vedere, dincolo de mobilitatea aproape deconcertantă a sistemelor morfologice orizontul și forța expresivă a muzicii, capacitatea ei de a transmite contemporanilor vibrații ale spiritualității românești contemporane, ale gîndirii și sensibilității artiștilor care o reprezintă. Legitimează aceste criterii evoluția ascendentă și bogata experiență acumulată de creația noastră precum și contextul etic și estetic generos și fecund în care aceasta se afirmă astăzi.

VERSIUNI INTERPRETATIVE

LEOPOLD STOKOWSKI
ȘI CREDINȚA ÎN PUTERILE MUZICII

În galeria marilor dirijori ai secolului nostru —, Abendroth, Ansermet, Barbirolli, Benzi, Beecham, Beinum, Celibidache, Georgescu, Enescu, Furtwängler, Karajan, Klemperer, Kussevitzky, Maazel, Mehta, Mengelberg, Mitropoulos, Monteux, Mravinski, Münch, Ormandy, Perlea, Sabata, Scherchen, Silvestri, Talich, Toscanini, Walter, Weingartner —, Leopold Stokowski (șeful de orchestră a cărei personalitate s-a confundat în acest veac cu muzica, muzicianul care timp de 70 de ani a slujit, a scris despre arta șefului de orchestră) ocupă un loc special.

Organist de talent, organizator muzical de forță, dirijor de geniu, Leopold Stokowski a fost muzicianul care, poate mai mult decît alți șefi de orchestră ai veacului, a dovedit adevărul cuvintelor lui Gustav Mahler — „nu există orchestre mari ci numai dirijori mari".

„Ca o viață să fie nobilă sau disprețuită — scria pe la sfîrșitul secolului trecut naturalistul englez John Lubbock Averbury, aceasta nu depinde de cariera adoptată, ci de spiritul cu care această carieră este condusă". Noblețea vieții lui Stokowski stă într-adevăr înainte de toate în măreția cu care a iubit mai presus de orice muzica, orchestra, publicul ; succesul, măreția lui Stokowski stă în forța cu care și-a tradus în viață hotărîrile, și-a învins îndoielile și a crezut în puterea muzicii de a influența spiritele... Măreția lui Stokowski stă în „inteligența cu adevărat perseverentă — citez acum cuvintele unui alt gînditor englez din veacul trecut, autorul unor studii despre arta Renașterii — Walter Horatio Pater —, „inteligența cu adevărat perseverentă

e aceea care găsește un stimulent în obstacolul ce-i cere un efort continuu".

La prima vedere, întreaga biografie a lui Stokowski este un șirag de succese, dar asemeni marilor talente, Stokowski a știut să găsească stimulente în trecerea obstacolelor, a știut să caute marile obstacole, a știut să rîvnească tot mai mult pentru el, pentru muzică, pentru ansamblurile sale.

Stokowski s-a născut la 18 mai 1882, la Londra. Tatăl său era polonez, mama irlandeză... Studiază de copil la Londra, vioara, pianul și orga, iar la Oxford științele muzicale...

Încă din anii în care se găsea în clasele de la Royal College of Music, funcționează ca organist la Saint James în Picadilly. În anul 1905 îl întîlnim, de acum, la New York, cu o remarcabilă reputație de organist... Din vocația pentru orgă, se naște dragostea de a conduce orchestra.

Își petrece în acei ani verile în Europa, la Paris, Berlin, studiind dirijatul. În anul 1908 i se oferă prilejul de a conduce cîteva concerte estivale la Londra. În anul 1909, acceptă cu entuziasm postul de dirijor la Cincinatti. A luat conducerea orchestrei cu fermitate. O disciplină de fier domnește curînd în toate compartimentele ansamblului... Alcătuiește programe de elevație și le impune cu perseverența omului care crede în forța culturii, le impune unui public care a fost crescut în general cu lucrări în afara sferei capodoperelor.

Orchestra Philadelphia — gloria lui Stokowski

Peste cîțiva ani, orașul Cincinatti are una din cele mai bune orchestre din America... Pe neașteptate, inexplicabil, părăsește orchestra din Cincinatti și-și propune să se ocupe de ansamblul din Philadelphia... Și de acum înainte, orchestra din Philadelphia devine (s-a afirmat adeseori), un instrument ideal pentru atragerea spre muzica bună a marelui public. Din 1912 pînă în 1936, istoria orchestrei din Philadelphia se confundă cu viața lui Leopold Stokowski. Leopold Stokowski continuă să facă muzică pînă la adînci bătrîneți. După atîția ani de

activitate la Philadelphia, pleacă la Hollywood, se dedică filmului, colaborînd cu Walt Disney.

În 1940, întemeiază tot la Philadelphia, selecționînd sute și mii de candidați din toate marile talente ale continentului american, celebra orchestră de tineret...

Înregistrează ani în șir pentru marile case de discuri. În 1972, la împlinirea vîrstei de 90 de ani, este aclamat la Londra, într-un strălucit concert în care reia programul de debut prezentat în capitala britanică în urmă cu 70 de ani.

„Închipuirea nu este în stare să născocească atîtea variate contradicții cîte există în sufletul fiecărui om..."

Pentru nici o biografie cuvintele lui La Rochefoucauld nu ni se par mai potrivite. Viața, biografia lui Stokowski au stat continuu sub semnul celor mai diverse contradicții.

Dragostea cea mai profundă pentru muzică și arta de semnificație au mers alături de o nestăvilită dorință de teatralitate și superficialitate, culminînd uneori cu amputări sau modificări de neiertat a unor partituri clasice.

Stokowski a luptat cu osîrdie pentru ridicarea valorilor orchestrei, pentru lărgirea repertoriului, pentru introducerea a noi instrumente, dar în același timp, își aranja publicitatea pînă la cele mai mici amănunte, cultivînd continuu extravaganța menită a-l transforma în ochii publicului, cum nota un cronicar, „într-un subiect de anecdote și un obiect de controverse".

A muncit cu ardoare, cu neasemuită pasiune pentru a cizela expresia orchestrelor și artei sale dirijorale, dar a fost, în același timp, preocupat continuu de croiala costumelor, de așezarea reflectoarelor în așa fel încît să evidențieze doar mișcarea mîinilor sale, a fost preocupat de tot arsenalul de mijloace, proprii în general, actorilor superficiali și cabotini.

Incontestabil, recepționăm astăzi mesajul artei lui Stokowski dincolo de mijloacele teatrale, publicitare cu care și-a consolidat cariera. Fără îndoială, toate aceste mijloace exterioare nu veneau din artă, nu augmentau talentul său și nu slujeau muzica.

Dar în același timp slăbiciunea pe care o demonstrează această nevoie continuă de spectacol va influența arta sa, pentru că, așa cum spunea David Ewen, în cartea dedicată dirijorilor veacului 20, teatralitatea lui Stokowski nu este numai o sursă a slăbiciunilor sale... Ceea ce admirăm în felul de a dirija al lui Stokowski, este ceea ce deplorăm în personalitatea sa : minunatul său simț dramatic. Numai un artist conștient de publicul său și de efortul său asupra acestui public, poate să realizeze asemenea elan și pasiune, culminații care îți taie respirația — își continua ideea David Ewen.

Stokowski este un maestru în mînuirea sonorităților orchestrale. El este un actor conștient de momentul potrivit al efectului. Stokowski nu este un poet în sensul lui Bruno Walter. Un stilist de finețea lui Toscanini. Momentele duioase și elegiace, nu sînt proprii artei lui Stokowski. Stokowski nu are liniștea și seninătatea necesară pentru Haydn și Mozart. Muzica în mîinile sale este lipsită de relaxare și contemplație. Dar ea devine o experiență emoțională. Acolo unde muzica profită de pe urma unei asemenea tratări, Leopold Stokowski este un interpret remarcabil. Dar aceasta se întîmplă pentru că în vinele sale curge sîngele actorului ; fiindcă prinde forță din lumina rampei, fiindcă publicul îl stimulează...

În vinele sale curge sîngele actorilor

Dacă ar fi mai puțin actor, o bună parte a talentului său n-ar mai exista poate...

Este în inima omului — scria scriitorul german Theodor Fontane — loc pentru tot felul de contradicții... Biografia lui Stokowski este guvernată de contradicții, dar deasupra tuturor virtuților, limitelor sale și ale artei sale, Stokowski a fost un neasemuit creator de atmosferă, aș spune un metodic făuritor de spontaneitate și forță artistică...

Multe dintre contradicțiile vieții sale, multe momente din diagrama activităților sale ne par de neînțeles, dar suprema contribuție a lui Stokowski la arta veacului stă în faptul că a format orchestre de calibru și a captat spre marea artă un public obișnuit pînă atunci cu zonele de facil divertisment.

Dincolo de orice reproșuri, Stokowski rămîne un muzician de adîncime, adevăr demonstrat înainte de toate de predilecția sa repertorială.

Organistul din tinerețe, muzicianul crescut pe partiturile lui Bach, a iubit se pare, mai presus de orice, arta lui Johann Sebastian Bach, căutînd toate mijloacele de a-l impune.

A programat mereu marile lucrări orchestrale și concertante ale cantorului de la Leipzig și, înainte de toate, prelucrînd pentru orchestră, am spune, prelucrînd pentru înțelegerea anumitor categorii de public, multe pagini aparținînd lui Johann Sebastian Bach.

Desigur, orice muzician poate avea nenumărate obiecții în legătură cu transcrierile lui Stokowski din Bach —, a celebrei *Toccate și fugi în re minor*, a *Sicilianei*, a *Chaconnei*, a *Passacagliei*, a *Bourrée*-ului, a *Ariei* pe coarda sol. Putem avea obiecții în legătură cu autenticitatea concepției, cu modul în care au fost respectate liniile polifoniei bachiene, dar în același timp, trebuie să ținem seama și de punctul de vedere al acelor critici, care socot că, prin aceste transcripții, Stokowski a trezit un larg interes pentru Bach în țara sa. Orice țară, crede de pildă Kurt Blaukopf, își găsește drumul său propriu către arta celor mari... Nu are deci nici un sens să confruntăm idealul Bach al organistului Albert Schweitzer, cu „propaganda Bach, a unui dirijor superstar, uns cu toate alifiile americane".

„Un dirijor superstar, uns cu toate alifiile americane"

Orga lui Albert Schweitzer este regina instrumentelor în slujba muzicii stelare a cantorului de la **Leipzig.**

Idealurile lui Stokowski nu ating cu adevărat cerul. Leopold Stokowski nu este un titan ci un zgîrie nor al muzicii... Mîinile sale desenează doar **polifonia bachiană** pe firmamentul tehnicolor al New York-ului, conchide Kurt Blaukopf.

Spuneam că mulți ani numele lui Leopold Stokowski s-a confundat cu orchestra din Philadelphia...

Într-adevăr, drumurile marelui ansamblu american au fost fundamental legate de activitatea lui Stokowski.

La începutul acestui veac, în viața muzicală a continentului american erau cunoscute doar orchestrele din Boston, New York și Chicago.

La Philadelphia există o orchestră fondată abia în 1900, de către Fritz Scheel —, colaborator apropiat al lui Ceaikovski și Hans von Büllow.

Scheel a fost un muzician de școală temeinică și a pus bazele ansamblului din Philadelphia ; l-a invitat pe Richard Strauss să-și dirijeze opera ; a prezentat în primă audiție lucrări de Dvořak, Sibelius, Korsakov, Glazunov ; — Scheel n-a avut însă intuiția înțelegerii dorințelor publicului american din acel timp.

Sălile erau goale și Scheel glumea de altfel adesea, vorbind despre fericirea dirijorului de a conduce orchestra cu spatele la public, astfel încît să nu poată vedea sala goală...

Lui Scheel i-a urmat, la pupitrul orchestrei din Philadelphia Carl Pohlig, muzician de talent și profesionalitate, dar nici el nu a reușit să dea personalitate formației. Cum remarcau criticii, orchestra din Philadelphia era privită mai curînd cu condescendență, ca o orchestră de oraș mic cu un dirijor fără har. În acest moment, pe podiumul orchestrei din Philadelphia apare Leopold Stokowski. Cu teatralitatea-i caracteristică, Stokowski demisiona zgomotos în 1912 din fruntea ansamblului din Cincinatti. Dar să nu uităm... La Cincinatti tînărul dirijor își „făcuse mîna", dobîndise o experiență de prim ordin, învățase să cucerească prețuirea a 100 de instrumentiști.

Primul concert al lui Stokowski (11 octombrie 1912) la Philadelphia s-a bucurat de un succes nemaiîntîlnit. Cronicarii vremii, au lăsat istoriei artei interpretative documente expresive : „Stokowski — nota criticul de la «Public Ledger» — a apărut cu capul plecat, gîndindu-se desigur la conținutul mesajului său muzical. Cei care se așteptau să participe la un act excentric, au fost dezamăgiți. Ei au văzut o figură surprinzător de tinerească și extrem de serioasă, care era sigură de sine și totuși lipsită de înfumurare, care nu folosea partitura, datorită unei memorii excepționale, și își ținea ferm în mînă instrumentiștii și publicul de la prima pînă la ultima notă.

Noul dirijor — continua cronicarul, — a reușit să contopească, în mod surprinzător, diferitele grupe într-o singură entitate.

Unitate de simțire...

Ele au cîntat cu unitate de simțire și au scos în relief întreaga valoare a luminilor și umbrelor.

Culminările au fost accentuate, pianissimele de cea mai mare delicatețe și rafinament au fost puse în contrast cu plinătatea polifoniilor. Gesturile sale sînt plastice, sînt parcă un fel de traducere a ideilor sale. Nu există în concepția sa, de la început pînă la sfîrșit, nici o slăbire, nici un moment de relaxare ; el conduce cu o admirabilă vigoare și intensitate, care se ridică pînă la extaz, fără a-și pierde însă echilibrul..."

Stokowski, cu imensa sa energie, începe o activitate profundă, multilaterală de cizelare și de lansare a ansamblului din Philadelphia... Emblema activității lui Stokowski la Philadelphia : Nici o umbră de lîncezeală ; fiecare concert un eveniment, o atracție...

Animat de o asemenea dorință, Stokowski a izbutit...

Din octombrie 1912, de la debut, timp de aproape 3 decenii, Stokowski a dirijat permanent în fața unei săli arhipline...

Timp de decenii, energic, exigent, intransigent, Stokowski construiește avînd de la început un program clar, de selecție a valorilor, „construiește" prin repetiții ce merg pînă la epuizarea instrumentiștilor. În curînd, datorită lui Stokowski orchestra va putea concura cu marile formații ale lumii, pe planul frumuseții sonorităților dar și al culturii stilistice. Îndrumată de Stokowski, Orchestra din Philadelphia a devenit, cum s-a spus, prototipul formației simfonice moderne de înaltă virtuozitate, impresionînd prin somptuozitatea sonorităților, prin luxurianta și varietatea coloritului. Timp de decenii, la Philadelphia, Stokowski a cultivat marii compozitori ai timpului, sădind dragostea instrumentiștilor pentru muzica de cea mai bună calitate.

Ani la rînd, pe podiumul Philadelphiei s-au perindat mari instrumentiști dar și mari șefi de orchestră ai lumii.

Ne amintim acum din nou, de concertele susținute de Enescu la Philadelphia. În cronica ansamblului era scrisă cu litere de aur ziua de 8 februarie 1926, cînd Stokowski l-a dirijat pe Enescu în lucrări concertante de Mozart și Chausson. Ne amintim de asemenea că Enescu — compozitorul s-a numărat printre favoriții dirijorului american.

Stokowski și dragostea pentru Enescu

Delacroix observa, undeva, faptul că o mulțime de oameni talentați nu au făcut nimic de valoare, din cauza numeroaselor idei preconcepute pe care și le-au impus.

Stokowski nu a avut prejudecăți, nu și-a impus idei preconcepute. Cariera lui Stokowski demonstrează forța cu care dirijorul a lărgit necontenit orizonturile muzicii, militînd cu nonșalanță împotriva oricăror prejudecăți, dobîndind, și pe această cale, personalitatea artistică care l-a ajutat să reziste marilor săi concurenți în frunte cu Toscanini.

O nesecată curiozitate l-a îndemnat continuu pe Stokowski să pregătească drumurile bătătorite și fără umbră de prejudecată, să slujească zone artistice, care s-au dovedit rodnice.

Plecînd de la Philadelphia, Stokowski slujește cinematograful devenind apropiatul colaborator al lui Disney. Marile filme din 1937 —, în care Stokowski folosește *Sacre* de Strawinski, *Pastorala* beethoveniană, *Toccata și Fuga în re minor* de Bach —, filmele în care joacă, în care folosește muzică de Mozart, Liszt, Ceaikovski — i-a făcut pe unii comentatori (Davin Ewen de pildă) să-l definească drept un amestec de geniu și cabotinism, de mare artist și de actor de circ, dar repet, istoria artei interpretative trebuie să țină seama că Stokowski a încercat, prin toate mijloacele, să cîștige pentru marea muzică contingente de auditori americani care se rezumau înainte, maximum la muzica de dans. Cu pasiunea cu care a cultivat în deceniul al cincilea cinematografia, Stokowski s-a dedicat din tinerețe și muzicii pentru Radio (odată cu primele emisiuni ale radiodifuziunii americane) s-a dedicat înregistrărilor fonografice, devenind de-a lungul anilor, cum s-a spus, unul dintre clasicii marilor înregistrări pe discuri de circulație universală.

Ca orice mare interpret, Stokowski a fost înainte de toate un promotor al artei timpului său. Bach a fost compozitorul îndrăgit din anii copilăriei. De la începutul veacului (cînd a funcționat ca organist la Londra și New York), Coralele lui Bach se aflau pe pupitrul instrumentistului.

Beethoven, marii romantici au fost permanent pe afișul său de concert. Formîndu-și orchestrele, formîndu-și publicul, Stokowski înțelege de asemenea necesitatea de a fi în fruntea ansamblurilor simfonice, de a promova creația timpului său, de a lupta împotriva comodităților acelor instrumentiști obișnuiți, din școală, numai cu repertoriul de tradiție.

Stokowski a fost un dirijor care iubea drumurile de pionierat în artă și a luptat cu forța unui deschizător de drumuri, împotriva acelor incapabili să vadă de o parte viitorul artei iar pe de altă parte, să înțeleagă că educația publicului nu poate fi realizată prin omisiunea valorilor contemporane.

Stokowski iubea drumurile de pionierat

În 1916 de pildă — la 5 ani după moartea lui Gustav Mahler, — Stokowski își propune să prezinte în America pentru prima oară *Simfonia a VIII-a*, uriașa Simfonie care solicita zeci de participanți.

Direcția Orchestrei se opune cu vehemență, motivînd lipsa de aderență a publicului la o asemenea muzică.

Stokowski nu poate fi însă în nici un chip înduplecat și prezintă această Simfonie cu un imens succes. Din acest moment tot ce apare mai nou în cataloagele editurilor, toate marile lucrări elaborate de compozitorii timpului, intră în studiul lui Stokowski și al orchestrelor care-l invită la pupitru.

Sibelius va fi de multe ori nemulțumit de interpretările lui Stokowski — (compozitorul finlandez declarase, se pare, odată malițios — „Stokowski este desigur un om foarte valoros, un om care se interesează de multe lucruri, dar cred că nu de muzică"), dar marele dirijor american i-a prezentat în primă audiție Simfoniile a V-a, a VI-a și a VII-a. În această demnă luptă pentru desco-

perirea valorilor (luptă care-l definește cred, mai mult decît orice, pe Stokowski drept o conștiință muzicală a timpului nostru) — dirijorul american prezintă în primă audiție —, printre multe alte opusuri de semnificație ale literaturii muzicale din veacul nostru — *Pierrot* de Schönberg, *Simfoniile a III-a* și *a V-a* de Skriabin, Variațiunile *Enigma* de Elgar, *Oedipus Rex* de Stravinski, *Wozzeck*-ul lui Alban Berg, *Simfonia a III-a* de Șostakovici. Alături de acești mari compozitori, zeci de creatori americani, de la Copland la Mc Donald, au găsit în Stokowski un adept al acțiunilor pentru afirmarea literaturii naționale, pentru o rapidă și eficientă confruntare a compozitorilor cu sălile de concert.

În această trecere în revistă a unei biografii atît de tumultuoase aș vrea să mai insist asupra unui moment de referință din cronica ultimului său an de viață : Concertul prezentat la București la 19 ianuarie 1967, la pupitrul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române.

Un moment de referință — concertele de la București

Stokowski la 85 de ani, la București, a impresionat prin subtilitatea dezbărată de artificii, prin expresivitate directă. Evocînd acest moment, ne amintim că muzicianul prezent în mijlocul nostru, după 6 decenii de carieră dirijorală — își inaugura programul, apelînd la una din celebrele sale cărți de vizită : Transcripția orchestrală a *Toccatei* și *Fugii în re minor* de Johann Sebastian Bach.

Alături de transcripția Toccatei, Stokowski a mai programat Preludiul la *Hovanscina* lui Musorgski, *Petruşka* lui Stravinski și *a VII-a Simfonie* a lui Beethoven.

Care sînt trăsăturile versiunii bucureștene a acestei creații beethoveniene ?

Cronicarii au remarcat calmul olimpian cu care Stokowski a deschis lumea crescendourilor realizate cu gesturi elegante, precise, elocvența, adîncul dramatism al Marșului, dinamismul scînteietor al Scherzoului, forța dezlănțuirii finalului.

Puține apariții publice se vor mai adăuga acestui moment bucureștean în biografia marelui dirijor al veacului nostru...

Înregistrarea, purtînd amprentele a 85 de ani de viață, a 6 decenii de carieră dirijorală, înregistrarea din 1967 din studioul de concerte al Radioteleviziunii, rămîne un document revelator pentru drumul artistic străbătut de Leopold Stokowski...

17 septembrie 1964. Dintr-unul din studiourile de înregistrare ale Sălii Mari a Palatului urmăresc cu respirația tăiată repetiția Filarmonicii vieneze sub bagheta lui Herbert von Karajan. În sală nu a fost admis nici un... „observator". Se „lucrează" *Simfonia în sol minor* de Mozart, apoi un fragment din *Simfonia a V-a* de Beethoven. Piesele sînt de mult puse la punct. Dirijorul sondează cîteva „episoade". La un moment dat ansamblul cînta... privind doar spre concert maestru. Herbert von Karajan se plimbă prin sală și-și ascultă formația în diferite poziții din staluri. Este vizibil preocupat doar de modul de propagare, de penetrație al sunetului. Peste cîteva minute revine pe scenă... Se oprește asupra fragmentului de „trecere" de la Scherzo spre Finalul simfoniei beethoveniene... Am impresia că sonoritățile mă orbesc.

Pauză... Instrumentiștii continuă să lucreze cu vieneză rîvnă diverse pasaje din Mica serenadă nocturnă în „culise".

Copleșit de emoție mă strecor spre pupitrul dirijoral. Karajan își schimbă puloverul. Îl rog să-mi ofere 5 minute.

— Veniți la orele 13,00 la Athénée Palace. Mă voi întîlni cu gazetarii.

— Pot să rămîn la repetiție ?

— Dacă ați pătruns de acum pînă aici...

Știu că-l pot supăra, că periclitez soarta interviului promis, dar nu intru în sală ci rămîn, vrînd nevrînd în spatele contrabașilor... Din acest loc corzile grave sună mult mai puternic decît aș fi vrut... Dar ce pot face ? Îmi

amintesc cuvintele cu care Josef Prunner îmi vorbise cîndva despre concertele la București ale lui Karajan în 1944. În această dimineață, Karajan îl va întreba de altfel pe Directorul agenției noastre de Impresariat dacă mai trăiește marele contrabasist Prunner care, în 1944, cînta cu o unică patimă, „ieșind" cu instrumentul său la nivelul viorilor secunde, pentru a urmări indicațiile dirijorului.

Repetiția lui Karajan continuă... „Punctează" acum cîteva momente din *Simfonia în do minor* de Brahms. Gestul lui Karajan „sculptează" fiecare idee... Mîna stîngă „așează" fiecare sunet al acordurilor. Toată ființa sa împinge continuu muzica într-o albie de granit. De cîți ani doresc să asist la un asemenea miracol... Orice cititor de partitură visează desăvîrșirea, și repetiția e un drum spre desăvîrșire pe care-l voi regăsi doar în 1969, atunci cînd voi avea bucuria să asist, la Ateneu, la repetițiile lui Sergiu Celibidache, oponentul lui Karajan dar pentru mine doi artiști de geniu „complementari" prin unica ardoare cu care slujesc partiturile și „cheamă" publicul spre tainele marii arte.

Doi artiști „complementari"

Urmăresc hipnotizat fiecare volută a mîinilor lui Karajan...

„Talentul — scria Mihai Ralea — trebuie verificat și sterilizat prin diferite încercări".

Viața lui Karajan dincolo de tot ceea ce știm dintr-o bine condusă publicitate (ce ne vorbește despre schiorul, aviatorul Karajan, despre garderoba sa de pulovere și farmecele zîmbetelor sale) este o viață de muncă și luptă pentru desăvîrșire.

Biografia lui Karajan demonstrează că, în fapt, toate căile lui Karajan spre desăvîrșire au fost acelea ale muncii, ale muzicii, ale dăruirii (nici nu se putea altfel în cazul unui artist de asemenea continue performanțe).

Herbert von Karajan s-a născut în anul 1908 în orașul lui Mozart, Salzburg, ca fiu al unui medic de

origine greacă, ai cărui strămoși se stabiliseară la Viena, de mai bine de două secole. De la vîrsta de 3 ani învață să cînte la pian și muzica devine principala sa preocupare. La 18 ani, în pofida dorințelor părinților, studiază la Viena dirijatul cu Franz Shalk, filozofia și muzicologia la Universitatea din marele oraș dunărean. La 19 ani, în viața lui Karajan are loc o întîmplare pe care o regăsim în multe celebre biografii muzicale. La un spectacol cu *Nunta lui Figaro* dirijorul se îmbolnăvește, iar Karajan îi ia cu succes locul. În anul 1927 este angajat ca șef de orchestră la Ulm. Rămîne aici pînă în anul 1934, cînd își asumă dubla direcție a Operei și a Orchestrei simfonice din Aachen. Din stagiunea 1938, după celebre spectacole cu *Flautul fermecat* și *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg*, Karajan este recunoscut de critici drept unul dintre originalii șefi de orchestră ai lumii.

După război, vienezii îl numesc director artistic al *Societății amicilor muzicii*, post ocupat odinioară de Brahms. Karajan preia conducerea serialelor de concerte ale Societății, concerte intrate în istoria artei contemporane, drept ciclurile Karajan.

Din 1946, Karajan apare periodic la pupitrul Filarmonicii din Viena, preluînd o tradiție pe care continuă să o dezvolte cu acea dăruire care îi este atît de caracteristică. În 1949 dirijează pentru prima oară la Festivalul de la Salzburg iar în 1950 pentru prima oară la Bayreuth.

În 1949 devine dirijor permanent la Scala din Milano. În 1954, după încetarea din viață a lui Furtwängler, este numit în fruntea Filarmonicii din Berlinul Occidental.

Triumfale turnee cu această orchestră în Europa, S.U.A. și Japonia, formidabile serii de înregistrări îl atestă (dincolo de maliția colegilor și nemulțumirile iubitorilor de artă pătimași sau exclusiviști) drept unul dintre corifeii baghetei din toate timpurile.

Urmăresc repetiția lui Karajan și înțeleg că regăsesc în sonorități întreaga sa biografie.

Repetiția mă face să detectez imensa subiectivitate din declarația lui Sergiu Celibidache : „Karajan este extrem de precis și meticulos dar este rece..."

„Precis, meticulos, dar rece"

Repetiția, concertele din 19 septembrie 1964, sutele de înregistrări pe benzi, zecile de filme m-au convins că în fapt, puterea de seducție a artei lui Karajan stă în energia pe care o declanșează din desenul portativelor, în înaltul coeficient de comunicativitate al artei sale, comunicativitate pe care o asigură prin anularea (în special în paginile romantice), a oricărui sentimentalism, prin capacitatea de a recrea climatul propriu al operei, prin farmecul acumulării unor tensiuni (ce captivează din primul pînă la ultimul moment al interpretărilor sale), prin forța de a se concentra și de a concentra atenția instrumentiștilor alungînd, oriunde, amănuntul sentimental.

Căldura, emotivitatea, afectivitatea lui Karajan stau în respectul partiturii, în limpezimea gîndului cu care se „aruncă" asupra partiturii, în capacitatea sa de a lumina formele, de a respecta firescul discursului, în forța de a pătrunde în sufletul auditorului, în arta cu care știe să rămînă fidel vechii sale credințe — : „Doresc — spunea Karajan — ca muzica să fie ascultată de dragul muzicii".

Repetiția s-a încheiat... Am și acum bloc-notesul pe care am notat convorbirea cu Karajan.

— „Sînt foarte mulțumit — ne declara Herbert von Karajan, că am venit la București. Am încă proaspătă în memorie amintirea concertului pe care l-am dat la București acum 20 de ani. Încă de atunci aprecierea publicului bucureștean m-a impresionat deosebit. Schimbările pe care le-am observat după două decenii sînt extraordinare. Sînt creații la înălțimea timpului nostru, a contemporaneității. Totul oferă imaginea unei evoluții și ascensiuni continue. Sîntem foarte mulțumiți că participăm la Festivalul Internațional *George Enescu*. Inițiativa organizării unei astfel de manifestări care poartă numele marelui artist este cu totul remarcabilă și trebuie să spunem că faptul acesta face onoare unei țări ca România care a cinstit în mod deosebit memoria lui Enescu.

— Cum vi s-a părut sala în care ați concertat ?

— Aveți o admirabilă sală și orchestra s-a simțit în largul său din prima clipă. Totdeauna o sală nouă mă fascinează ca să-i exploatez resursele, să-i valorific posibilitățile. De aceea am și făcut ieri repetiția, cu toate că programul este aproape același ca de la ultimele concerte de la Veneția. Eram curios să aud cum sună. Și nu numai eu, ci și toți membrii orchestrei. Am observat instalațiile pentru amplificarea reverberațiilor. Le-am încercat și ne-am amuzat în compania tehnicienilor, care sînt formidabili și fac maximum posibil în meseria lor. Trebuie să spun că tehnica actuală este într-adevăr capabilă să construiască o sală ireproșabilă, și o probă convingătoare am avut la Salzburg. Dar un lucru și mai important decît toate la sala dvs. este că are aceeași acustică, și pentru concert și pentru operă. Sînt săli admirabile pentru operă, — Scala de pildă — dar nepotrivite pentru concerte. Aici — unic în lume — sala este bună pentru ambele genuri de muzică, și cu o vizibilitate excelentă. Fiecare spectator are un mare unghi de vizibilitate, grație lărgimii scenei, aproape dublă față de cel mai mare teatru din lume".

O sală care mă fascinează

Discuția continuă pe cele mai diverse planuri... Karajan vorbește despre Enescu, despre marii săi colaboratori din anii de după război — Dinu Lipatti, Clara Haskil. Karajan vorbește despre educația muzicală, despre terapeutica muzicală...

Preocupat de problemele audierii muzicale, de procesul fiziologic și psihologic în audiere, Karajan a pus și bazele unei Fundații care studiază modalitățile de receptare a ritmului, a consonanțelor și disonanțelor, a modului în care poate fi influențat omul prin muzică, a modalității în care, prin muzică, poate fi obținută relaxarea dar și concentrarea intelectuală. Fundația pe care a constituit-o în 1968 urmărea în fapt să rezolve probleme de terapeutică muzicală, ce se găsesc de altfel de mulți ani în atenția unor cercetători din Europa și America.

Interesant este faptul că stabilind principalele direcții de studii ale Fundației sale, Karajan sublinia necesitatea ca aceste cercetări să fie întreprinse pentru rezolvarea unor acute probleme privind educația muzicală a tinerei generații, pentru fundamentarea științifică a învățămîntului muzical în școlile de cultură generală. Ideile lui Karajan sub acest aspect nu sînt întotdeauna originale dar esențial mi se pare că aceste idei vin să completeze profilul intelectual, cretor al dirijorului, subliniind credința sa că în lupta pentru demnitatea artei, în lupta pentru a asigura respectul necesar marilor valori ale culturii umane, muzicianul trebuie să-și caute necontenit aliați în cele mai diferite zone ale culturii umane, că procesul interpretativ, procesul educației muzicale, trebuie continuu fundamentat pe cele mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, „că nu putem participa — cum va scrie marele dirijor — la prefacerile adînci în care se găsește astăzi lumea decît militînd permanent împotriva prejudecăților de genul obișnuinței de a înțelege audierea muzicii ca un surogat de activitate a fanteziei, decît sprijinind mereu, prin știință forțele artei".

Muzician multilateral, Karajan este preocupat continuu de formarea a noi cadre de artiști.

— Pentru un șef de orchestră cu totul absorbit de activitatea sa interpretativă, munca pedagogică prezintă un interes deosebit ?

— Desigur — îmi răspunde Karajan. Contactul cu tinerii muzicieni îmi aduce satisfacție. Un elev care mai tîrziu ajunge director sau dirijor al unei mari orchestre îmi aduce mai multă bucurie decît toate concertele.

Este foarte interesant pentru mine să formez, ca dirijor, tineri de talent. Am făcut acest lucru la Lucerna și Berlin și sînt foarte fericit că 5 sau 6 dintre elevii mei apar la pupitrul unor orchestre importante. Totdeauna am spus tinerilor că ceea ce pot să-i învăț este să transmită orchestrelor concepția, gîndirea lor, în termeni muzicali. Le spuneam mereu, n-am să vă învăț o tehnică anumită pentru că aceasta nu există. Apelați doar la expresia voastră. Expresia aceasta vine numai dinăuntrul vostru.

„Apelați doar la expresia voastră"

Voi avea bucuria să-l revăd pe Karajan în 1976 mînuindu-și „Stradivariusul", acel fenomen instrument muzical reprezentat de ansamblul din Berlinul Occidental, voi avea în sfîrșit bucuria să-l studiez îndeaproape pe dirijor în ianuarie 1982, oferind telespectatorilor Seratei muzicale neuitatele Integrale ale simfoniilor lui Beethoven și Brahms.

Urmăresc drumurile sale prin imperiile muzicii și-mi amintesc mereu răspunsul la ultima întrebare pentru interviul ce l-am publicat la 18 septembrie 1964 în „Scînteia tineretului".

— Ce impresie v-a făcut publicul bucureștean ?

— Sînt fericit că l-am revăzut și sper că nu peste 20 de ani îl voi întîlni din nou.

ZUBIN MEHTA:
„MUZICA NE DESCOPERĂ LUMEA DIN JUR"

1 septembrie 1964. România pierdea pe unul dintre marii artiști ai istoriei sale, dirijorul George Georgescu.

Peste cîteva zile, pe estrada Ateneului, în concertul ce-l dirija cu prilejul celei de a III-a ediții a Festivalului Internațional *George Enescu*, înainte de a ridica bagheta, Zubin Mehta se adresa publicului, vorbindu-i despre marile virtuți ale artistului dispărut. „George Georgescu a fost tipul de om cu care noi, cei tineri, tindeam să avem contact; odată mai mult, sîntem lăsați să înotăm în oceanul enorm al experienței muzicale și să ne găsim singuri drumul, fără a fi călăuziți de cei mai mari..."

A răsunat apoi cutremurătorul Adagio din a 7-a Simfonie de Anton Bruckner, interpretat drept omagiu adus marelui șef de orchestră...

A doua zi, în Biroul de Presă al Festivalului, alături de cel ce a fost un excelent gazetar, C. N. Constantiniu, în acei ani redactor șef adjunct al revistei „Contemporanul", încercam să-l convingem pe Mehta să se întîlnească la o masă rotundă, cu gazetarii, cu cronicarii bucureșteni... Mehta prefera o jumătate de oră în plus de repetiție decît convorbiri despre muzică... C. N. Constantiniu, vechi pilot pe mările gazetăriei, a manevrat cu abilitate... I-a spus că nu e vorba despre un act de convenienţă, ca cel în care a dedicat Adagio-ul brucknerian, ci de o întîlnire cu cel mai tînăr și mai talentat dirijor al lumii contemporane... Șocat de îndrăzneala de a fi acuzat de convenționalism, Zubin Mehta s-a dezlănțuit... A uitat că C. N. Constantiniu i s-a adresat în franceză... și, într-o engleză plină de culoare a început

să vorbească tumultuos, aprig despre Georgescu, despre marile adevăruri pe care generația lui Georgescu le-a rostit asupra partiturilor lumii, despre unitatea conceptuală a generației sale, dincolo de atîtea diferențieri a personalităților ce o compuneau, despre marea lecție pe care Georgescu și toți cei afirmați în anii interbelici o dădeau celor ce căutau drumuri noi spre a impune lumii capodoperele muzicii.

Tăceam, mirat de avalanșa mărturisirilor... Mă căzneam să înțeleg toate subtilitățile limbii în care Mehta „oficia"... Mai strecuram doar cîte o simplă întrebare, dorind să îndrept torentul de vorbe spre zonele de interes muzicografic, dar mai presus de toate, nu doream decît să memorez fiecare detaliu.

Mehta trece cu rapiditate, aruncînd dezinvolt și sincer „teze", spre cele mai diferite teritorii ale artei componistice, interpretative, pedagogice, orchestrale. Caracterizează partituri — face comparații interpretative — expune opinii despre orchestrele lumii. Vorbește despre profesorii săi dar și despre tineri dirijori pe care i-a urmărit în diferite locuri ale lumii... În cîteva cuvinte, a conturat unicul loc pe care Webern îl are în noua școală vieneză. A rostit cuvinte adînci despre locul lui Samuel Barber în peisajul veacului.

Înalta profesionalitate a artiștilor bucureșteni

Se dovedea, în fiecare cuvînt, entuziasmat de căldura și profesionalitatea instrumentiștilor bucureșteni și extaziat de acustica Ateneului, dar și de funcționalitatea noilor săli de concert ale Capitalei.

Minutele treceau și-mi dădeam seama că eram privilegiat martor al unor destăinuiri dintr-o oră cînd un mare artist își căuta... depresorul. Conferința de presă dorită de C. N. Constantiniu n-a mai avut loc. Peste ani, am citit într-o carte a lui Augustin Sandu — *Arpegii pentru patru anotimpuri,* un excelent dialog cu Zubin Mehta în care regăseam încîntătoare declarații despre București, Enescu, muzica românească, orchestrele noastre.

Ascultîndu-i mărturisirile, dirijorul mi-a devenit, pe parcursul anilor, unul dintre cei mai apropiați tălmăci-

tori de muzică, unul dintre artiștii ce-mi dădeau temeinice răspunsuri la întrebările pe care ni le punea lupta pentru înțelegerea, răspîndirea artelor.

Peste ani, în 1967, la o altă ediție a Festivalului Internațional *George Enescu*, am fost din nou cîteva ore alături de Mehta, urmărind clipele de adaptare la acustica sălii bucureștene dar și repetițiile orchestrei din Los Angeles. Mai tîrziu, am mai avut bucuria să-l urmăresc în concerte în alte centre ale Europei. Toți cei care au colaborat cu el vorbesc despre forța hipnotică cu care-și transportă instrumentiștii în vîrtejuri sonore, despre perseverența cu care-și urmărește obiectivele... Am studiat majoritatea înregistrărilor, i-am căutat declarațiile prin revistele de specialitate, am căutat să pricep rostul peregrinărilor sale prin lume... Pe an ce trece, dirijorul indian îmi apare drept unul dintre cei mai fascinanți șefi de orchestră, unul dintre dirijorii care ne dau certitudinea că și în acest secol, în care au fost atît de departe împinse toate barierele virtuozității și magiei dirijorale, Mehta rămîne un dirijor de unică dimensiune, unul dintre acei care vor să ne facă să simțim muzica — o și declara cîndva — „cu creierul, cu inima, cu sîngele...“

Să simțim muzica „cu creierul, cu inima, cu sîngele“

De unde provin izvoarele acestui excepțional talent... ?

Mehta a împlinit jumătate de veac. S-a născut la 29 aprilie 1936 la Bombay, în familia unor muzicieni. Ia primele lecții de la tatăl său, Mehli Mehta, violonist și dirijor al orchestrei simfonice din marele oraș natal. Tînărul și familia sa au îndoieli în legătură cu succesul unei cariere muzicale, dar după doi ani de studii medicale, chemările artei sunetelor sînt mai puternice. „De cîte ori mă așezam să scriu o teză, prin cap îmi treceau numai valuri de muzică“ — își va aminti peste ani dirijorul, despre timpul petrecut la Colegiul de Științe al Indiei.

Zubin Mehta se hotărăște pentru muzică și ia drumul Vienei. Patru ani învață cu tenacitate, cîntă ca violonist într-o orchestră și studiază la celebra Academie de Muzică de pe malul Dunării, compoziția, pianul, con-

trabasul, percuția și, în paralel, dirijatul cu Hans Swarowski. Vara, în zilele de vacanță, pleacă la cursurile de la Sienna unde lucrează cu Zecchi și Galliera, sau la Tanglewood în Statele Unite.

Vocația, știința sa muzicală impun Vienei și altor centre muzicale. I se conferă, rînd pe rînd, ca student, Premiul de stat austriac, Premiul Robinson (decernat la Tanglewood), Premiul I la Concursul internațional de la Liverpool. Aici biruie, în concurs, 100 de dirijori veniți din întreaga lume.

Alte momente hotărîtoare în afirmarea tînărului dirijor indian : stagiunea de concerte de la Liverpool ; seria de concerte de la Montreal (cînd îl înlocuiește pe Igor Markevitch) ; ciclul simfonic de la Los Angeles (avea pe atunci 25 de ani) cînd îl înlocuiește pe Fritz Reiner și devine, de altfel, director al orchestrei ; concertele pe care le susține la mari festivaluri, la Salzburg, Praga, Lucerna, București ; înlocuirea lui Pierre Boulez la direcția Filarmonicii din New York ; preluarea conducerii Filarmonicii israeliene, la pupitrul căreia se găsește de atîția ani.

Răsunătoare turnee în centrele artistice ale Europei, Americii, Asiei, autentifică originala personalitate artistică a tînărului șef de orchestră.

O notă caracteristică în primele evoluții ale dirijorului indian : dragostea cu care se apropie de creația veacului nostru.

Enescu, Webern, Stravinski, Barber, Bartók, Bloch, Copland, Varèse, Anatol Vieru — lucrările multor compozitori contemporani, pe care le găsim în repertoriul dirijorului — dovedesc interesul cu care dirijorul urmărește întreaga evoluție a muzicii secolului nostru.

Încă din anii debuturilor dirijorale, Zubin Mehta revoluționează viața muzicală a Vienei, printr-un program exclusiv dedicat compozitorului austriac Arnold Schönberg. Spre deosebire de cei mai mulți șefi de orchestră de mare succes, creația contemporană devine o zonă repertorială predilectă pentru Zubin Mehta. Și în concertul susținut la București, la pupitrul Filarmonicii *George Enescu*, cele *6 piese op. 6* de Anton Webern au demonstrat

că frumusețea acestei muzici nu poate fi comunicată decît prin concentrare, sensibilitate, tensiune creatoare.

Mehta are nevoie de creația secolului în care trăiește

Ascultîndu-l, atunci, în Webern, fiecare dintre noi s-a convins că Mehta, spre deosebire de mulți alți dirijori, cultivă muzica zilelor noastre nu pentru a fi în pas cu vremea, ci pentru că o iubește, pentru că are nevoie de creația secolului în care trăiește.

Alături de creația contemporană, Mehta dovedește un atașament constant față de muzica secolului 19, pentru Beethoven, Brahms, Bruckner și aceeași ardoare pentru descifrarea tumulturilor lumii romanticilor și postromanticilor îl îndrumă adeseori spre partiturile concepute de Richard Strauss în ultimele două decenii ale secolului trecut.

Interesant ar fi desigur ca urmărind cîndva peisajul dirijoral contemporan să urmărim modul în care, în special în deceniile 5, 6 și 7, au fost îndreptate „reflectoarele" spre universul, multă vreme cercetat, al postromanticilor Bruckner și Mahler.

Zubin Mehta, atras întotdeauna de subiecte mai puțin clarificate, de teritorii stilistice în care pot fi afirmate puncte de vedere noi, a fost cucerit de la începuturile activității sale dirijorale (încă din anii studiilor vieneze), de ideea redimensionării lumii simfoniilor lui Bruckner. Din acest punct de vedere trebuie să ne amintim clipele de desfătare pe care le trăiam, în 1964 în Studioul Radioteleviziunii, ascultînd Filarmonica bucureșteană interpretînd Simfonia a 7-a.

Dirijor de concert simfonic, aidoma tuturor marilor șefi de orchestră ai veacului, Zubin Mehta nu evită confruntarea cu una din cele mai populare, mai îndrăgite genuri ale muzicii — opera ; nu evită să rostească un cuvînt plin de curaj, plin de personalitate și în domeniul artei verdiene, wagneriene, pucciniene.

„Muzica are dublul rol de a ne descoperi propriul nostru eu și de a ne descoperi total lumea din jur — declara Zubin Mehta jurnalistului bucureștean A. Sandu. Muzica este una dintre cele mai intense forme ale vieții spirituale, îngăduindu-ne să întrevedem idealul spre care

omenirea trebuie să se îndrepte : dispariția oricăror limite dintre artă și viață, dintre frumosul estetic și moral.

Omul, ca să poată rămîne fidel sieși, trebuie să se lase transfigurat de a realiza în existență concretă acea libertate supusă legii, pe care au realizat-o în creația lor, marii maeștri.

Odinioară muzica clasică, — continua Mehta — se adresa numai unor cercuri restrînse... pentru mecenații care-și puteau permite luxul să plătească muzicanții care-i delectau în palate... Astăzi, muzica este pentru toți și stabilește apropieri între oameni din țări și lumi diferite". Și, la intervenția reporterului : „Dar și știința se bucură de foarte mare interes..." — Mehta a răspuns : „Adevărat... dar să nu uităm că, de fapt, în pofida unor vizibile atracții — determinate de aspectele ei practice sau spectaculoase —, prea puțini oameni cunosc diferite compartimente ale științei în subtilitățile ei... Doar specialiștii, normal, se bucură de acest privilegiu. În schimb, muzica se adresează direct mulțimilor, în ea se contopesc aspirațiile omenești în totalitatea lor".

Muzica se adresează direct mulțimilor

De la Mascagni, Strauss, Weingartner și Böhm, la Karajan, Mravinski, Ormandy, Barbirolli și Stokowski, Capitala noastră a fost decenii teritoriul de manifestare a unora dintre marile baghete ale lumii contemporane ce soseau la noi să omagieze poporul ce a dat lumii geniul lui Enescu și pleiade de artiști de internațională valoare.

Zubin Mehta rămîne unul din numele strălucitoare din cronica artistică a Bucureștiului.

ÎN LUMEA AMINTIRILOR LUI ARTHUR RUBINSTEIN

În constelația marilor pianiști ai secolului nostru, în constelația în care îi întîlnim pe Backhaus, Fischer, Kempff, Busoni, Gieseking, Lipatti, Horowitz, Richter, Michelangeli, Brendel, Valentin Gheorghiu, Haskill, Long, Arthur Rubinstein rămîne de multe, multe decenii, o stea de primă mărime, un senior al claviaturii, unul din cei mai inspirați, mai simpli, mai fermecători tălmăcitori ai muzicii.

Rubinstein nu și-a însemnat întîmplările, gîndurile vieții într-un jurnal. Dar înzestrat cu o fantastică memorie — a scris în anul 1971 o carte de amintiri —, o poveste cum scrie marele artist —, o poveste sumară, nealterată a luptelor, a greșelilor, a amintirilor precum și a miraculoasei frumuseți și fericiri din anii tinereții.

Formula veșnicei fericiri...

Arthur Rubinstein — un artist invidiat pentru uriașa sa forță, pentru longevitatea sa artistică, pentru nenumăratele succese, pentru echilibrul său sufletesc, pentru permanentu-i zîmbet.

Care este formula veșnicei dumneavoastră fericiri? — a fost întrebat Arthur Rubinstein în ziua în care împlinea 80 de ani, de un colaborator al săptămînalului „L'Express".

— E o formulă dificilă — răspunde Arthur Rubinstein — Fericirea nu-i un produs farmaceutic. Trebuie pur și simplu să accepți viața fără a-i pune condiții, așa cum este... Poate ați observat că oamenii se ghidează după următorul raționament. Cît de fericit aș fi putut să fiu dacă... Dacă aș fi fost mai frumoasă, dacă aș fi avut

soț, copii, talent, bani, sănătate ; dacă n-aș fi avut reumatism, dacă aș fi fost blond...

În ceea ce mă privește, mă scol dimineața făcînd bilanțul tuturor lucrurilor în posesia cărora mă aflu : o **bogăție nemăsurată.**

Și cînd te gîndești că ne plîngem într-una pentru toate fleacurile, deși avem o viață minunată ! Nimeni nu ne poate priva de gîndurile noastre, de dragoste pentru frumos, pentru muzică".

Minunată prin simplitatea și adîncimea ei mi se pare și confesiunea, profesia de credință, ce o găsim într-una din paginile *Amintirilor :*

„Cît despre mine — scria Arthur Rubinstein — iubesc viața fie că este bună sau rea, *o iubesc în mod necondiționat,* pentru că în ochii mei, este singurul *modus vivendi...*

Departe de mine pretenția că aș avea o constituție excepțională, sau noroc, sau că aș fi în stare să «zîmbesc în fața nenorocirilor». Dimpotrivă, sînt pradă depresiunilor nervoase, răbufnirilor de mînie și nerăbdare ca oricine, cu singura deosebire că subconștientul meu le acceptă ca un contrast necesar în raport cu starea de euforie...

„Dragostea, muzica, arta, florile și cărțile există"

Viața poate să ne deposedeze de sănătate, de avere, de prieteni, de succes, dar nu ne poate lua gîndurile și imaginația, și apoi dragostea, muzica, arta, florile și cărțile *există,* mereu, fără a mai vorbi de interesul pasionat pentru orice..."

Arthur Rubinstein vorbește despre interesul permanent pentru orice... Din anii copilăriei petrecuți la Lodz, pînă în zilele noastre, Arthur Rubinstein s-a adăpat necontenit la frumusețile și creațiile lumii. Rubinstein a fost la curent nu numai cu uriașa evoluție a artei acestui veac atît de greu de asimilat și de înțeles, ci și-a dăruit necontenit energia pentru a-și însuși elementele unei temeinice culturi filozofice, științifice, literare, pentru a înțelege tot ceea ce a fost și este nou în gîndirea secolului.

Însemnările sînt, din acest punct de vedere, impresionante notații asupra unor fenomene culturale, în care găsim amintiri pline de semnificații despre întîlniri cu opera tuturor creatorilor timpului, de la Thomas Mann și Pablo Picasso la Henri Bergson, Oscar Wilde și Maxim Gorki... Și, poate că numai prin această imensă cultură, asociată unei adînci puteri de analiză, unui gust ireproșabil ne putem explica astăzi unica artă a lui Rubinstein, ne putem explica personalitatea cîntului său, capacitatea pianistului de a ridica (cum scria Cella Delavrancea — după ce în decembrie 1936 îl ascultase la Ateneul Român) tonusul vital al ascultătorilor săi... „În Chopin — scria cu acest prilej Cella Delavrancea — Rubinstein explică cum forța unei interpretări juste nu-și are izvorul numai în determinarea conflictelor interioare de la care a purces ci și din peisajul sufletesc al timpului. El rezolvă toate fațetele problemei. Concertul în fa minor, împodobit luxos, poartă și delicate sonorități de ape. Este aerian, poetic, nervos, vibrant. Rubinstein l-a cîntat cu o siguranță în stil, care i-a dat o autoritate cu totul neobișnuită".

Rubinstein s-a născut în Polonia la Lodz în anul 1887. A cîștigat de copil prietenia lui Joseph Joachim. A studiat la Berlin cu Heinrich Barth, elev la rîndul său al lui Büllow, Tausig, Liszt.

De la vîrsta de 11 ani, după ce interpretează în public, sub bagheta lui Joachim, un concert de Mozart, devine un pianist de formă europeană, obține prietenia și sprijinul lui Paderewski. În 1905 întreprinde primul turneu în America și de atunci va cutreiera prin toate marile orașe ale tuturor continentelor.

De-a lungul a 8 decenii de activitate artistică, Arthur Rubinstein este contemporan cu Saint-Saëns, cu Grieg, cu Mahler, Debussy, De Falla, Albeniz, Skriabin, Dukas, Stravinski, Enescu, Ravel, Richard Strauss.

Îi înțelege pe toți și ne vorbește despre toți... Arthur Rubinstein nu este însă un teoretician și ni se pare că uneori detestă judecățile critice... Rubinstein e un povestitor seducător, și din cartea lui de amintiri chiar dacă nu poți detașa afirmații capabile să contureze valoarea, particularitățile unora din compozitorii sau inter-

prețiі pe care i-a întîlnit, reușim în schimb să recompunem un copleșitor veac de muzică, reușim să înțelegem resursele și preferințele artistului.

Arthur Rubinstein cîntă cu aceeași degajare, cu aceeași pasiune se pare, pe mulți dintre compozitorii lumii... Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Franck, Rachmaninov, De Falla, Szymanowski, Villa Lobos. Cum declara în amintitul interviu pentru săptămînalul „L'Express" — universul lui muzical se oprește la Bartók, Stravinski, Schönberg... Pe Stockhausen și pe Boulez nu-i mai înțelege...

Spuneam că Rubinstein se plimbă cu aceeași degajare prin tot universul său muzical. Vorbește uneori — „de lipsurile din creațiile pentru pian ale lui Ceaikovski, Grieg, Saint Saëns, Debussy", dar îi cîntă, repet cuvintele criticului Alfred Hoffman „cu forța unuia dintre marii oratori pe care-i cunoaște istoria pianisticii mondiale, toate interpretările sale degajînd o îmbinare de expresivitate și logică, de emoție covîrșitoare și sobrietate..."

Unul dintre marii oratori pe care-i cunoaște istoria muzicii

Rubinstein vorbește întotdeauna cu aceeași ardoare despre toți compozitorii pe care-i interpretează... Pentru unul singur face detașări, pentru unul singur își afirmă predilecția, o pasiune deosebită : Johannes Brahms...

Re minorul lui Brahms s-a găsit în repertoriul lui Rubinstein 80 de ani... și l-a cîntat întotdeauna cu înfiorare... Încă la Berlin, avea mai puțin de 10 ani —, descoperă farmecul muzicii lui Brahms...

Este imposibil să descrii entuziasmul care m-a cuprins la auzul acestei muzici — își va aminti peste ani Arthur Rubinstein.

„...Începînd din ziua aceea muzica lui Brahms a devenit o adevărată obsesie pentru mine... Vroiam neapărat să cunosc tot ceea ce compusese. În loc să exersez piesele pentru lecțiile mele de pian, descifram cu încîntare operele lui Brahms... O sileam pe buna și bătrîna Hempel ca, lecție după lecție, să cîntăm simfonii de Brahms la patru mîini. Nu am să uit niciodată surprinderea profesorului Barth, cînd i-am spus că vreau să învăț Concertul pentru pian în re minor opus 15 de Brahms...

Ce ? Ce ? — exclamă el. Ești nebun... băiatul meu... este o lucrare mult prea grea pentru tine ! Ei bine, atunci am descoperit că dragostea adevărată nu cunoaște obstacole. O săptămînă mai tîrziu, cîntam Concertul, spre satisfacția și uimirea lui Barth".

Emoționantă este, din acest punct de vedere, descrierea primei vizite a lui Rubinstein la Viena, primul său concert în marele oraș al muzicii.

Viena acelor zile — notează Arthur Rubinstein — era încă Viena lui Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert, ca și a genurilor recente. Valsurile lui Johann Strauss pluteau în aer... Vizitînd Viena, se reculege în aceeași zi în fața mormintelor lui Beethoven, Schubert, Brahms, Hugo Wolf.

În seara concertului începe cu Sol majorul lui Beethoven... „Publicul — își amintește Rubinstein — îmi făcu o primire destul de rece...

Toate au luat sfîrșit odată cu începutul grandios al Concertului în Sol major de Beethoven...

Sala plină de atîtea amintiri mărețe, emoția pe care o încercasem în timpul vizitei mele la cimitir, m-au inspirat în interpretarea acestui Concert. Dirijorul și orchestra erau într-un deplin acord cu mine. La sfîrșit, au izbucnit aplauze spontane, reale. După o scurtă pauză, am atacat Concertul de Brahms. Aici eram în elementul meu. De prima dată cînd am ascultat acest concert, am *simțit* că era *Concertul meu*. Iar în seara aceea aveam impresia că Brahms se afla în sală".

Răsfoind cartea lui Arthur Rubinstein ești atras de ineditul întîmplărilor, de naturalețea narațiunii, de forța cu care Rubinstein știe să creioneze, în cîteva cuvinte, oamenii de cultură pe care i-a întîlnit...

Cartea lui Rubinstein nu poate captiva cred pe acei muzicografi preocupați în primul rînd, să zicem așa, de „fișarea" materialului...

Arthur Rubinstein nu e un analist, un portretist, un istoric.

Arthur Rubinstein este un povestitor.

Arthur Rubinstein — un povestitor

Dar — în cele 500 de pagini ale cărții — există și unele excepții... Printre ele, rîndurile pe care le dedică lui Wagner —, în care explică —, îi folosim termenul, „wagnerita" sa dintr-o anumită perioadă...

În vara anului 1908, Rubinstein se găsește într-una din celebrele stațiuni balneare din vestul Boemiei... De aici pînă la Bayreuth, lăcașul artei wagneriene, erau numai două ore de drum...

Rubinstein îl iubise pe Wagner încă din anii copilăriei. La Berlin asistase la spectacole cu *Tristan* și *Maeștrii cîntăreți*. „Unul din visurile mele era să văd *Parsifal*, spectacol ce nu putea fi văzut decît la această Mecca wagneriană".

Rubinstein cîștigă prietenia organizatorilor, a Cosimei Wagner și e fericit că poate fi prins și legănat de magia geniului marelui maestru...

La încheierea festivalului, Rubinstein pleacă spre München și de atunci e — cum spune — un incurabil, un fanatic al muzicii lui Wagner.

Rubinstein a fost prietenul tuturor marilor artiști ai veacului... Saint-Saëns e entuziasmat din primul moment de pianistica tînărului venit de la Berlin...

Cu Ravel se întîlnește adeseori, în sălile de concert ale Parisului. Participă la toată lupta lui Djaghilev pentru a impune opera lui Stravinski. Se întîlnește în Spania cu De Falla. Este multă vreme prietenul lui Dukas... Cu Glazunov cîntă la Petrograd. Urmărește permanent cu pasiune evoluția creației prietenului său din tinerețe, Karol Szymanovski.

„Fiecare dintre noi — declara Arthur Rubinstein ziaristului bucureștean Augustin Sandu — are în viața sa o anumită perioadă cînd e foarte receptiv la noutate. Cînd eram tînăr pretindeam vehement ca noul să fie unanim acceptat, chiar și în pofida cramponării bătrînilor. Ei își băteau joc de Skriabin, Stravinski sau Szymanovski. Nici nu vă puteți imagina cîte eforturi au trebuit ca să impunem muzica modernă a timpului. Am fost primul care a interpretat Sonata a 5-a de Skriabin la Londra și Paris.

Publicul fluiera. Am cîntat piese de Villa-Lobos în Brazilia. Publicul mai-mai să mă ucidă că n-am interpretat lucrări de bătrîni academicieni. Apoi un scandal faimos la Madrid. În program cîntasem Liszt. După aceea, Ravel : *Valsuri nobile și sentimentale*. Foarte prost primite. Am fost chemat din nou la rampă, mi se cere un *bis* și anunț : Voi repeta Valsurile lui Ravel. Ei bine, a ieșit un vacarm nemaipomenit. Am interpretat un *Preludiu* de Sostakovici la Roma, Milano, Londra și bucata stîrnea hohote de rîs, iar eu eram ținta persiflărilor. Cu Szymanowski mi-am sacrificat un an de viață. Călătoream la Berlin, Viena, Paris, Leipzig, München și interpretam fără nici un ban sonata lui, pur și simplu ca publicul să o primească. În 1904 am cîntat Debussy la Varșovia și se rîdea în gura mare.

Cu Stravinski eram ca un frate. Ne îmbrățișam cu căldură de cîte ori ne vedeam, dar după o jumătate de oră ne certam cînd începeam să discutăm despre muzică. Manifestul lui ne-a făcut să intrăm în conflict. Nu-i împărtășesc deloc opinia că emoția este inutilă în muzică".

Din mulțimea notațiilor legate de marii creatori ai veacului, aș mai sublinia amintirile lui Rubinstein despre Skriabin...

Rubinstein l-a cunoscut pe Skriabin la Paris în primii ani ai secolului... După un concert parizian dirijat de Nikisch, cei doi artiști se întîlnesc la Café de la Paix. Citez :

„Care e compozitorul dumitale favorit ? — mă întrebă cu un surîs plin de condescendență, așa cum se cuvenea unui mare maestru care știe răspunsul mai dinainte. Cînd i-am răspuns fără nici o ezitare — *Brahms*, Skriabin lovi cu pumnul în masă :

— Cum ? Cum ? Cum se poate să-ți placă acest compozitor și în același timp să-ți placă compozițiile mele ?

Cînd eram de vîrsta dumitale eram adeptul lui Chopin, mai apoi am devenit un admirator al lui Wagner, iar acum nu pot să fiu decît Skriabinist. Și, furios, își luă pălăria și ieși repede din cafenea...

Mai tîrziu, la Concertul său am avut însă o mică răzbunare pentru această ieșire. Piesa sa *Poemul extazului* a fost primită cu huiduieli de către public.

I-am văzut pe Dukas, Bruneau și Fauré urcîndu-se în picioare pe scaunele lor și fluierînd cu multă plăcere.

Eu, dimpotrivă, trebuie să recunosc că am fost impresionat de lucrare și unele părți mi-au plăcut imens.

Cîțiva ani mai tîrziu, va continua amintirile Rubinstein, la Moscova, dirijorul Kusevițki ne-a dus în vizită la Skriabin, ale cărui compoziții le interpretam atunci la concert. De data aceasta m-a primit foarte politicos... mi-a vorbit despre ultimele sale lucrări... Skriabin era un om puțin cam ciudat, dar pentru muzica sa păstrez și acum o mare admirație".

Rubinstein — unul dintre prietenii lui Enescu

Răsfoind amintirile, declarațiile, interviurile lui Rubinstein despre marii muzicieni pe care i-a cunoscut, trebuie să amintesc la loc de frunte numele lui George Enescu.

Rubinstein a fost unul dintre apropiații, din prietenii lui Enescu.

În Parisul secolului nostru, în marile centre muzicale ale lumii, cei doi artiști s-au întîlnit adeseori, s-au prețuit, au colaborat, și despre această colaborare a vorbit Arthur Rubinstein reporterului bucureștean Augustin Sandu.

„L-am întîlnit pentru prima oară pe Enescu la Paris. Fu, pianist foarte tînăr... El, violonist celebru. Ne-a făcut cunoștință Paul Dukas. Și imediat ne-am apucat amîndoi să ne demonstrăm reciproc ce și cît cunoaștem în materie de muzică. După aceea a trecut un timp. Ca toți marii pasionați din vremea aceea, nu prea aveam bani. Într-o seară, cine-mi iese în cale ? Enescu. Mă întreabă : «Ce ți s-a întîmplat, maestre ? Te văd cam abătut...» «Ce să mi se-ntîmple ? Stau prost cu finanțele». «Ai ceva de făcut astă seară ?» «Sincer vorbind, nu». «Atunci uite ce este. Sînt chemat la niște brazilieni bogați. Pentru o seară muzicală. Dacă vrei, vino cu mine și împărțim onorariul pe din două». Rezultatul ? O sumă bunicică, destul cît să rezist cîteva zile.

Odată, prin 1922, altă întîmplare cu Enescu. Eram invitați amîndoi la Ambasada română din Washington. Se termină masa și gazda — prințesa Bibescu — ni se adresează pe neașteptate : «Enescu, Rubinstein, ce ar fi să ne cîntați ceva ?» Nu aveam la noi partituri ; nu repetasem nimic mai înainte. Dar ne-am așezat ca în fața unui public adevărat (erau cîteva sute de persoane). Am cîntat și totul s-a încheiat cu mare succes. Și-mi mai aduc aminte de o altă întîmplare, una tristă — continuă Rubinstein. Mi se pare că s-a petrecut la ultimul concert în care am fost împreună. Era la Montreal, și în programul serii figura și un concert de Brahms. Enescu avea sănătatea foarte șubrezită... Abia se mai mișca. Impresionat, mă uitam tot timpul la el și mă întrebam cît o să mai poată dirija... Cum de mai poate să fie activ, și cîtă vreme... După concert ne-am reîntors la New York. Îl vedeam mereu slăbit, cu sănătatea tot mai zdruncinată. Cred, de altfel, că atunci, la Montreal, a fost ultimul concert în care Enescu a mai apărut pe podium. Au trecut mulți ani, dar concertul acesta mi-a lăsat pînă azi amintiri dureroase.

„Era atît de mare pianist încît îl invidiam"

Ce părere am despre Oedip ? E o operă prodigioasă — își continuă amintirile Rubinstein. Enescu poseda o paletă completă și știa să orchestreze ca Richard Strauss. Scotea sonorități formidabile din orchestră... Era atît de mare pianist încît îl invidiam. Cînta mult, mult mai bine decît mine. Odată l-am ascultat interpretîndu-și, într-o manieră extraordinară, Sonata pentru pian. Nu mai vorbesc de calitatea excepțională a violonistului".

În aceleași zile ale toamnei anului 1964, cînd a venit la București pentru a omagia arta marelui muzician român — Arthur Rubinstein declara : „Pe muzician l-am cunoscut de mult și l-am îndrăgit din prima clipă ca pe un frate. Poate că era pentru mine încîntător, bun și generos ca un frate. Am păstrat totdeauna o nețărmurită admirație pentru el, pentru opera lui, pentru vioara, pentru personalitatea lui..."

Din primii ani petrecuți la Paris, Rubinstein îl cunoaște pe Pablo Casals... Se descoperă, se prețuiesc cu reciprocitate, pentru că în acei ani, la Paris, se aflau printre foarte puținii muzicieni care-l admirau pe Brahms.

Vor cînta adeseori împreună de-a lungul anilor... Arthur Rubinstein participă la multe din concertele lui Casals. La Londra, în anii dinaintea primului război mondial, pentru că nu mai era disponibil nici un loc în sală la evenimentul stagiunii — *Dublul concert* de Brahms, cîntat de Casals și Ysaye — Rubinstein stă pe scenă, în spatele unui contrabasist... „Dar bucuria și emoția mea, — notează pianistul — cînd am ascultat interpretările de neuitat ale acestor doi mari artiști, nu au fost deloc diminuate din cauza locului incomod pe care l-am avut".

Rubinstein vorbește adeseori de căldura pasională, de sonoritatea inimitabilă a tonului lui Casals, cu toate că uneori crede că există în cîntul său o notă patetică, un romantism dulceag...

Arthur Rubinstein — e un pianist, este un muzician de cultură și nu a existat gen artistic de care să nu se fi interesat. Din anii copilăriei petrecute la Lodz sau Berlin, Rubinstein este un pasionat al Operei.

În paginile cărții sale, revin mereu notații despre lucrările lui Moniuszko, Bizet, despre creațiile lui Mozart, Wagner sau Musorgski. Arthur Rubinstein a fost prietenul și colaboratorul unora dintre marii cîntăreți ai timpurilor... Feodor Șaliapin i-a fost, de pildă, mulți ani un prieten apropiat.

Sincer, iubitor al muzicii, Rubinstein se îndreaptă fără prejudecăți spre teatrul muzical, urmărește eforturile compozitorilor vremii pentru „ridicarea" genului, ascultă pasionat pe marii artiști ai secolului.

De cîteva ori revine în paginile *Memoriilor* sale numele lui Caruso. Îl ascultă prima oară pe Caruso la New York.

„Timbrul vocii sale îmi dădea lacrimi în ochi"

„Îmi plăcea mai de mult *Aida* — își amintește Arthur Rubinstein, dar acum, după ce l-am auzit pe Caruso, mi-a plăcut și mai mult. Avea cea mai fenomenală voce de tenor pe care am auzit-o vreodată...

Era în același timp puternică dar și foarte catifelată... Perfectul control al respirației și frazarea frumoasă, dovedea prea bine că era, într-adevăr, un muzician și nu numai un tenor. Cînd cînta o arie plină de afecțiune, timbrul pur al vocii sale făcea să-mi dea lacrimi în ochi. Numai vocea de bariton a lui Battistini, cea de bas a lui Șaliapin și, mai tîrziu, vocea de soprană a lui Emmy Destin au produs asupra mea același efect".

După ce l-a ascultat la New York în *Aida*, Rubinstein l-a urmărit pe marele cîntăreț ori de cîte ori a avut posibilitatea.

La Covent Garden îl ascultă în *Paiațe*... Caruso era de neîntrecut — își amintește Rubinstein. Celebra arie m-a mișcat pînă la lacrimi.

Spuneam că Rubinstein nu încearcă în paginile cărții sale de amintiri să emită judecăți capabile să contureze arta unuia sau altuia dintre compozitorii sau interpreții a căror biografie s-a interferat cu a sa...

Rubinstein notează simple amintiri, dar cîteodată, reușește doar în cîteva cuvinte să surprindă elementele esențiale ale unui fenomen muzical, ale artei unui interpret.

În anii copilăriei îl ascultă de pildă la Berlin pe Fritz Kreisler...

Fugara sa notație are cred valoarea unui studiu, cu toate că punctul său de vedere mi se pare mai puțin justificat...

„Fritz Kreisler — notează astfel Rubinstein — cucerise Berlinul cu trei concerte splendide... Kreisler cînta la vioară formidabil, avea tonalitate catifelată, o tehnică desăvîrșită care îți făcea părul măciucă. Foarte elegant, cu un farmec unic. Pe deasupra, avea și o excelentă ținută pe scenă.

Pentru mine, oricît de ciudat ar putea să pară — continuă Arthur Rubinstein — Kreisler îmi sugera întotdeauna, tipul ideal al violonistului de café-concert. Ori de cîte ori ataca în felul său impecabil un Concert de Bach sau de Beethoven, nu puteam să nu mă gîndesc, fără să vreau, la un vals de Strauss. Era prea șic. Atingea însă, în mod incontestabil, o culme în interpretare a compozițiilor lui, mici și elegante..."

CREDO-uri

CRITERIILE MORAL-POLITICE ALE LUI ENESCU

După trei decenii, opera enesciană rămîne sub principalul reflector al istoriografiei, analizei muzicologice. De la monografia cercetătorilor Institutului de Istorie a Artei, la impunătorul volum dedicat de O. L. Cosma *Oedip*-ului, epopeea enesciană a fost supusă decantărilor, compozitorul român fiind semnificat într-o bibliografie pe care o pot rîvni multe alte mari spirite ale veacului. În 1985, volumul unui cercetător de marcă, Pascal Bentoiu, a „readunat" izvoarele, a comasat rezultatele tuturor investigațiilor enescologice și, cu un adînc spirit de sinteză, dar și cu curajul specialistului ce înțelege locul negației în spirala cunoașterii, ne-a propus o lectură, o reevaluare a operei, care prin ineditul ipotezelor, va suscita, fără îndoială, o replică de dimensiune, ce nu va putea fi decît benefică pentru spiritul și viitorul enescologiei.

În studiul operei enesciene, un teritoriu mi se pare însă mai puțin străbutut — cel al raportului dintre valorile etice și cele estetice. De veacuri, relația a stat în atenția oricărui analist al unei opere artistice și, valorizînd creația enesciană, nu trebuie să uităm că două dintre lucrările fundamentale de axiologie ale acestui secol *(Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wärtethik* a lui Max Scheller și mai ales volumul *Ethik* al lui Nikolai Hartmann) sînt axate în jurul problematicii morale.

„Artistul, cu voie sau fără voie — scria Garabet Ibrăileanu — ilustrează întotdeauna în opera sa o concepție asupra vieții, ia o atitudine față de viața zugră-

vită și această concepție determină moralitatea sau imoralitatea operei".

Criticul, esteticianul ieșean exprima de altfel o idee care a fost caracteristică tuturor marilor reprezentanți ai gîndirii estetice românești de la Cantemir, Ivireanu, Bărnuțiu, Dimitrescu-Iași, Maiorescu, Gherea, Lovinescu, Dragomirescu, Iorga și pînă la Blaga, Vianu, Ralea, D. D. Roșca, Liviu Rusu, Mircea Florian, Comarnescu (acesta din urmă cu teza sa de doctorat din 1931 la o universitate californiană, cu titlul *Kalokagathon — cercetare a relațiilor etico-estetice),* oameni de știință ce au analizat modalitățile specifice în care a fost rezolvată în cultura românească problema raportului etic-estetic, evidențiind cu un larg registru de argumente etica esteticului.

Enescu unul din moraliștii nestatornicului nostru veac

Relația este cu atît mai importantă cu cît ea se înscrie printre temele predilecte ale controverselor privitoare la rolul și condiția artei, relație ce trebuie cu atît mai mult studiată cu cît tendințe proletcultiste, dogmatice, schematisme sociologizante, idealizări ale realităților, au supraestimat uneori (cu grave implicații pentru adevăr), eticul și politicul în detrimentul esteticului, relație ce trebuie cu atît mai mult evidențiată cu cît prin viața și prin opera sa, Enescu (ca toți marii compozitori ai secolului nostru, de la Debussy, Mahler, Schönberg, Berg, Webern, Ravel, Stravinski, Honegger, Prokofiev, Bartók, Șostakovici la Messiaen, Penderecki, Nono, Boulez, Kagel, strălucita generație a compozitorilor români din zilele noastre) a atestat istoricul adevăr, că nici un artist nu a fost neutru în raport cu mediul său de viață, că opera de artă nu a fost niciodată moralmente neutră, și că în concluzie Enescu a fost, în fapt, ca toți marii reprezentanți ai puterii creatoare (științifice și artistice) unul dintre *moraliștii* febrilului, nestatornicului nostru veac.

Enescu a fost un moralist prin mesajul operei, prin altitudinea problematicii artistice, prin moralitatea ati-

tudinii estetice, prin demnitatea, angajarea, responsabilitatea fiecărui gest.

Enescu, marele artist, este produsul dezvoltării unui punct de vedere moral.

Un volum în care să studiem modalităţile diverse şi concrete ale interacţiunii, ale contopirii dintre valorile etice şi estetice în cadrul operei enesciene, modul în care substratul moral a generat sensibilitatea sa artistică, cum estetica enesciană, estetica creatorului *Oedip*-ului reînnoadă, în plină contemporaneitate, trinitatea Bine-Adevăr-Frumos, ce a definit idealul actualităţii umane în viziunea clasică a filozofiei antice, se impune cu necesitate.

Din infinitatea de probleme pe care le ridică un asemenea studiu mi-aş permite să semnalez în aceste rînduri *exemplaritatea morală enesciană*, un aspect care chiar dacă nu ar releva una din laturile etice, „compozabile" întotdeauna să zic aşa în operă, reliefează totuşi un aspect hotărîtor al personalităţii moral-politice a marelui făurar.

Exemplaritatea morală a lui Enescu s-a definit cred, mai mult decît în orice teritoriu, în cel al *atitudinii politice*.

S-a exersat uneori în istoriografia noastră pe această temă dar termenii au fost de multe ori ambigui, derutanţi iar semnificarea lor diletantică. Date noi, mărturii noi vorbesc despre Enescu ca un intelectual guvernat de concepte clare, riguroase cu opţiuni ferme, categorice.

Intelectual de orizont, cu suflet plămădit în epicentrele culturii europene de mari reprezentanţi ai gîndirii lumii contemporane, Enescu s-a aflat din tinereţe, în numele conceptelor sale morale, sub influenţa mişcării democratice.

Toate interviurile, toate declaraţiile din primele decenii atestă alături de opusurile sale fundamentale, de liniile activităţilor sale interpretative şi pedagogice, ancorarea şi angajarea sa socială, înţelegerea vectorilor evoluţiei socio-politice. În jurul anilor '30, lecturi intense din Eduard Bernstein, Karl Kautski îi lărgesc orizontul, îl fac un gînditor, un intelectual capabil să înţeleagă mecanismele dezvoltării sociale, un artist ce crede în forţa

acțiunii, un militant pentru idealuri umanitare, democratice. La mijlocul deceniului al 4-lea, în fața ofensivei fascismului, pozițiile lui Enescu sînt conturate, legăturile sale cu forțele de stînga ale țării și ale Franței fiind clare și decise. Revelatoare rămîne sub acest aspect, mărturia prof. Valter Roman dată la iveală în volumul *Evocări* în care se vorbește despre sprijinul pe care emigrația revoluționară română de la Paris l-a primit din partea lui Enescu, poziția sa fermă în planul creării Frontului Popular, atitudinea sa netă împotriva hitlerismului.

Enescu — un militant pentru idealuri umanitare democratice

„Ca să vă spun deschis, nu mă așteptam ca forțele negre ale barbariei să învingă tocmai în Germania, — declara George Enescu. Mă doare îngrozitor că în patria lui Beethoven și Wagner, Bach și Brahms, în patria lui Kant și Hegel, a lui Goethe și Schiller, a lui Roentgen și Einstein să se fi născut un descreierat ca Hitler. Adevărul este că nu prea înțeleg cum de s-au produs aceste evenimente. Trebuie să meditățm îndelung asupra lor. Dacă s-a întîmplat acolo, s-ar putea să se întîmple și în multe alte țări. Și acest lucru trebuie împiedicat. Triumful naționalismului, al iraționalismului este un mare pericol pentru toată lumea, în special pentru lumea celor care gîndesc".

Document pentru veacuri rămîne de asemenea articolul înserat de Enescu la 28 noiembrie 1935, în „Gazeta Românească" : „Cu durere trebuie să constat că arta este considerabil înfrîntă de formele crizelor economice și sociale. Nu se poate vorbi însă și nu trebuie să vină în discuție «asanarea» manifestărilor frumosului, atîta vreme cît omenirea nu are ce mînca. Singura idee universal-valabilă e iubirea și iubirea nu cunoaște margini de nici un fel. Germania de azi, atît de redusă din punct de vedere artistic, e departe de a aminti adevărata noblețe a acestui popor. Nu recunosc în Germania de azi nimic din măreția celor care au sfințit geniul omenesc din secolul trecut. Asta nu înseamnă că poporul german s-a schimbat, nu, ci a intrat cu ochii în lumina unui soare fals care i-a luat vederea. Exemplul Franței,

unde au biruit acum forțele democrației, e de dorit să fie urmat și de țara noastră. Poporul nostru, artiștii n-au decît de cîștigat de pe urma unirii forțelor democratice. Eu salut cu bucurie o asemenea acțiune. Spuneți tuturor că eu sînt pentru victoria rațiunii asupra forțelor care vor să țină țara noastră în întuneric și ignoranță".

Sub aceeași constelație morală continuă viața lui Enescu pînă în clipele din urmă.

Revenit în țară la începerea conflagrației, Enescu se manifestă din prima clipă drept un dîrz reprezentant al Rezistenței românești

Sub aceeași constelație morală

În condițiile în care distinși muzicieni ai țării dau dovadă de aproximație morală, ploconindu-și sufletul în fața dictatorilor, organizînd turnee în Germania hitleristă, primind distincțiile guvernanților, Enescu preferă (deși se găsea la vîrsta maximei nevoi de recunoaștere a talentului și forțelor sale) să renunțe la orice privilegiu pe care-l aducea o atitudine colaboraționistă, retrăgîndu-se în solitudine și nerecunoaștere și rezistînd tuturor teroriștilor culturali ce înfloresc în epoci dictatoriale.

Patru ani va sabota orice acțiune capabilă să dea autoritate fascismului : nu va intra în Ateneu la nici unul din concertele emisarilor artei germane și italiene (deși printre ei se găseau colaboratori ai săi de o viață în marile săli de concerte ale lumii), va refuza sistematic orice tentante oferte de turnee, va continua să-și manifeste, alături de întreaga intelectualitate progresistă românească, oprobiul față de hitlerism.

Patru ani, Enescu va fi în același timp inițiatorul unor manifestări de ecou politic și moral în epocă, începînd de la încercarea de eliberare a unor intelectuali democrați din închisori pînă la inițierea unor vaste acțiuni muzicale menite, pe de o parte, să slujească valorile de perspectivă ale artei componistice și interpretative naționale, iar pe de altă parte, (să ne gîndim la Integrala Cvartetelor beethoveniene realizate de unul dintre marii pasionați ai creației muzicale germane, a unui interpret al lui Bach, Beethoven, Wagner, Brahms) la

detașarea valorilor culturii germane de interesele propagandei hitleriste.

Claritatea și fermitatea conceptuală, incapacitatea congenitală de a face compromisuri, de a fi minat de fanariotisme, încrederea în artă și viitor, dădeau lui Enescu o poziție specială în frontul Rezistenței românești și istoricul mișcării democratice va trebui să studieze documentele, mărturiile ce vorbesc despre tranșanta atitudine politică a lui Enescu.

Etica enesciană și-a spus cuvîntul pînă la sfîrșitul vieții, prin adînca înțelegere a noului raport de forțe din Europa postbelică, prin interesul artistic cu care și-a apropiat cuceririle artei sovietice, prin lupta personală dusă pentru a anula acte injustițiare pe plan artistic, manevrate de oameni cu talent muzical de gradul II dar care dobîndiseră, într-o vreme de uriașe prefaceri sociale, ascendențe în plan politic, în încercarea de a dezamorsa unele conflicte între diverse personalități ale vieții muzicale naționale (conflicte ce au produs peste ani atîta rău vieții muzicale românești), în legăturile continue pe care le-a avut cu țara (vezi declarația făcută în 1948 lui Mihai Ralea sau scrisoarea către Dr. Petru Groza), în atașamentul manifest continuu, pentru marile idealuri ale democratismului.

Într-o lume a schismelor, a debusolărilor, a degradărilor, înainte de toate morale, pe care le aduce lupta pentru existență și supraviețuire, George Enescu a fost un mîndru exemplu de statornicie morală, a fost mesagerul unui cod moral, unei atitudini încărcate de demnitate, unei poziții politice fără umbră de compromisuri oportuniste, atitudine ce ne poate ajuta în descifrarea unora din laturile creației sale, după cum poate fi un model de comportare pentru orice intelectual contemporan.

ROBERT SCHUMANN—POETUL ȘI CRITICUL UNUI VEAC DE MUZICĂ

Am răsfoit în „fișele" noastre multe dintre paginile muzicienilor și scriitorilor despre muzică.

În scrierile unor compozitori ca Mozart, Enescu, Berlioz, Ceaikovski, Debussy, Stravinski, în paginile unor scriitori ca Stendhal, Romain Rolland, George Bernard Shaw, Thomas Mann, John Priestley, Nicolae Filimon, George Călinescu, Mihai Ralea, Tudor Vianu, Anton Holban, Tudor Arghezi, am găsit nepreţuite cuvinte, mai mult sau mai puţin verificate de trecerea anilor, despre compozitori, despre mari opere ale istoriei artei sonore, despre rolul social al muzicii. Dar dacă compozitorii se dovedesc de multe ori posedaţi, aș zice de subiectivisme, iar unii dintre marii condeieri preferă farmecul cuvîntului în locul rigorii analistului muzical, Robert Schumann este unul dintre primii mari critici muzicali profesionişti, unul dintre creatorii care ridică, cum s-a spus, critica la o treaptă superioară, transformînd-o dintr-un comentariu limitat și arid într-o valoare de sine stătătoare.

În martie 1834, Schumann, Knorr și Wieck anunţau Leipzig-ului muzical apariţia primului număr al revistei „Neue Zeitschrift für Musik". Și în paginile acestei reviste, Robert Schumann își expune în ample cronici, cu o limpezime cuceritoare de la primul rînd, concepţiile sale muzicale.

Herbert Schultze, muzicologul care reedita în anul 1956 scrierile despre muzică ale lui Schumann, spunea că marele romantic german este exemplul luminos al criticului muzical creator. Schumann nu se mulţumește într-adevăr numai cu o simplă caracterizare a vieţii mu-

zicale din epoca sa, ci luptă dîrz pentru victoria marii arte. „Trebuie să acționăm, nu numai să privim" își îndeamnă Schumann colaboratorii. Din primii ani ai activității sale publicistice (idealul de redactor pentru o asemenea revistă — scrie Schumann — ar fi numai Bach și Beethoven, „oameni cum au fost cantorul de la Leipzig care a orbit sau capelmaistrul surd care se odihnește la Viena". Schumann era — cum remarca Eugenia Ionescu în monografia pe care o dedica compozitorului —, unul dintre muzicienii care cerea o înnoire fundamentală a criticii muzicale, care trebuie să constituie un dig împotriva amatorismului, să stimuleze marile talente și să nu admită pe cei trei dușmani ai oricărei arte : cei lipsiți de talent, talentele de duzină și pe cei care avînd talent scriu de toate.

Idealul redactorului pentru o revistă muzicală

Schumann, compozitorul intrat ca și Chopin în istoria veacurilor ca poet al muzicii, cere în același timp criticii muzicale poetizarea criticii muzicale, cere criticilor să dezvăluie cu mijloace poetice esența muzicii căci, în concepția sa, numai îmbinînd arta cuvîntului cu arta sunetelor vom putea contribui la formarea publicului.

Scrierile despre muzică ale lui Schumann constituie o adevărată enciclopedie a criticii muzicale și vom încerca în aceste „fișe" să decupăm cîteva dintre ideile, cîteva dintre semnificațiile activității lui Schumann în planul criticii muzicale, activitate în care găsim drept elemente fundamentale, pe de o parte, apărarea valorilor trecutului și prezentului său în lumina noilor idei ale romantismului, iar pe de altă parte, descoperirea, propulsarea talentelor. Îl luăm deci pe Schumann drept „regizor" al unui moment istoric al cărui principali reprezentanți sînt geniile unui veac de muzică, secolul dintre dispariția lui Johann Sebastian Bach și primele afirmări ale tînărului Brahms.

Cantorul din Leipzig înceta din viață în miezul veacului al 18-lea, înceta din viață dar, dispărea și din conștiința secolului. Nici Mozart, nici Beethoven nu au reușit, cu toate că-și dădeau seama de unica forță a ma-

relui compozitor, să-l impună epocii lor... Doi mari romantici izbutesc cu cîteva decenii mai tîrziu : — Robert Schumann și Felix Mendelssohn Bartholdy. „Opera lui Bach — scria Schumann, constituie un capital pentru toate timpurile... *Clavecinul bine temperat*, această operă a tuturor operelor ar putea fi izvorul unui lanț de cugetări. Majoritatea Fugilor sînt piese de caracter de cea mai înaltă esență, adevărate creații poetice, avînd fiecare expresia ei proprie, care cere lumina și umbrele corespunzătoare.

Cîntă cu sîrguință Fugi de marii maeștri, mai ales cele de Johann Sebastian Bach —, scria Schumann în *Preceptele muzicale pentru casă și viață*, inițial destinate drept prefață pentru *Albumul pentru tineret. Clavecinul bine temperat* să fie pîinea ta zilnică. Atunci vei deveni cu siguranță un muzician iscusit..."

Clavecinul bine temperat să fie pîinea ta zilnică

În anul 1839, Schumann își intitula un articol *Domenico Scarlatti — Johann Sebastian Bach*. Adulîndu-l pe Bach, Schumann înțelegea totuși, ce mult datora muzica barocă compozitorilor din Peninsula italică, cu toate că (referindu-ne la articolul menționat), în comparație cu Bach, la Scarlatti, melodia i se pare nedezvoltată, modulația limitată, iar forma stîngace ; Scarlatti — scria Schumann —, a adus arta claviaturii pe o treaptă vădit superioară... Dar, adaugă romanticul german cu o maliție poate nu întrutotul lipsită de motive... dar să nu cînți prea des din operele lui, întrucît piesele, prin mișcare și caracter, se aseamănă între ele... Cîntate mai puțin și la timpul potrivit, ele vor avea și astăzi asupra auditorilor, un efect plin de prospețime.

Alături de Bach, Scarlatti, Schumann vorbește adeseori despre alți mari creatori ai epocii, despre Couperin, despre Haendel, dar mereu Johann Sebastian Bach rămîne momentul de referință.

În momentul în care toate privirile sînt îndreptate cu deosebită atenție spre cel mai mare dintre muzicienii tuturor timpurilor —, scrie Schumann —, se cuvine să

atragem atenția cititorilor noștri și asupra contemporanilor săi... Și în această direcție iată o idee dintr-o cronică a anului 1838 : „Despre muzica lui Bach, nu se pot spune multe ; trebuie să o studiem pe cît posibil și atunci chiar rămîne tot atît de nepătrunsă ca înainte... Din contră, Haendel ni se pare de un sublim mai uman..."

Venerația lui Schumann pentru Mozart

Schumann este crescut la școala marii rigori. El nu-și poate permite, ca Berlioz, să-l nege pe Mozart, cu toate că la cîteva decenii de la moartea Orfeului salzburghez, puțini critici își dădeau seama de totalitatea semnificațiilor creației mozartiene. Pe adevăratul Mozart, rădăcinile romantice ale marelui clasic vienez le-au putut înțelege abia post romanticii, mai bine zis marii șefi de orchestră, marii interpreți post romantici. Intuind însă genialitatea, eternitatea fenomenului mozartian, Schumann scria : „Seninătate, liniște, grație, caracteristicile artei antice sînt și acelea ale școlii mozartiene. Mozart își păstrează și el seninătatea în fața strălucerărilor sale creatoare ca și grecul antic care imprima lui Jupiter, în momentul dezlănțuirii sunetelor, o figură luminoasă. M-am apropiat întotdeauna cu venerație de operele acestui mare maestru, a cărui creație este atît de bogată și care a avut o înrîurire atît de puternică asupra generațiilor. Chiar dacă am nutri îndoiala că acest gen de gîndire, de poezie strălucitoare, de lumină și farmec ar putea fi eclipsat de un alt stil, care ar arunca o umbră și asupra artei zguduite pentru prima oară din temelii de Beethoven și poate nu chiar fără încuviințarea marelui său înaintaș Wolfgang Amadeus Mozart, frumoasa epocă dominată de arta mozartiană nu va putea fi dată uitării".

Adept al continuelor înnoiri artistice, Schumann atrage atenția necontenit, în paginile sale despre muzică, asupra semnificației artei beethoveniene în deplinătatea valorilor sale. Pentru Robert Schumann, ca și pentru toți marii romantici, Beethoven este o piatră de hotar, este deschizătorul tuturor drumurilor noastre în muzică —, scrie Schumann, Beethoven vestește făgașuri noi, urmărind pe nesimțite spiritele, formulîndu-le pe fiecare

în parte. Dacă aș avea posibilitatea — continuă cu entuziasm Schumann, i-aș construi un templu în stil paladin în care aș așeza statui : desigur că Thorwaldsen și Dannecker nu ar putea să le construiască pe toate ci doar să supravegheze aceste lucrări... Printre cele 9 statui, exact numărul muzelor care corespunde cu numărul simfoniilor — Clio să fie *Eroica,* Thalia, a patra, Euterpe — Pastorala ș.a.m.d. Beethoven însuși Apollo.

Simfonia însemnează Beethoven, afirmă altundeva, cu intoleranță, Schumann. Revenind continuu în paginile din revista „Neue Zeitschrift für Musik", în *Maxime,* în *Preceptele muzicale* asupra valorilor artei beethoveniene, Robert Schumann atrage atenția, la puțină vreme de la încetarea din viață a creatorului, asupra unicelor perspective pe care Beethoven le deschide în istoria muzicii, prin ultimele lucrări pentru pian și în special prin ultimele cvartete.

Simfonia înseamnă Beethoven !

În anul 1838, după un ciclu de concerte de muzică de cameră susținut la *Gewandhaus,* Schumann nota : opt seri de-a rîndul, ne-am desfătat cu 24 de lucrări, dintre care cvartetele în Mi bemol major și în do diez minor de Beethoven — amîndouă de o măreție ce nu se poate spune, străluceau ca o bijuterie. Pe lîngă coralele și lucrările originale ale lui Johann Sebastian Bach, ele reprezintă limitele extreme la care a putut să ajungă arta și măiestria...

Beethoven încetase din viață în anul 1827... Îl urma curînd, foarte tînărul Schubert. Schumann devine, din prima clipă a activității sale critice, marele apărător în Germania, a celor doi mari compozitori. „După Simfonia a 9-a de Beethoven, operă instrumentală de cele mai mari proporții, scopul și măsura ei păreau epuizate — scria Schumann în anul 1835. O idee uriașă presupune un trup uriaș, un zeu în stare să creeze lumea. Arta are însă hotarele ei. Apollo de Belvedere, peste dimensiunile lui, ar însemna o jignire... Franz Schubert, pictorul plin de fantezie, al cărui penel călit în flacăra soarelui și în raze de lună ar putea dărui viață

celei de a zecea muze pe lîngă cele nouă notate de Beethoven..."

Peste alți 5 ani, în 1840, vizitînd Viena, în căutarea umbrelor lui Beethoven și Schubert în marele oraș al muzicii, Robert Schumann descoperă în arhiva lui Ferdinand Schubert, fratele compozitorului, manuscrisul unei simfonii care i se pare că poate sta alături de nestematele lui Beethoven: *Marea Simfonie în Do major*. „Există aici — scria Schumann — în afară de tehnica muzicală măiastră a compoziției, viață pulsînd în toate fibrele, culoare dozată pînă în cele mai mici nuanțe, fiecare pasaj avîndu-și semnificația lui, expresia cea mai desăvîrșită a fiecărui sunet și totul învăluit în spiritul romantic aparținînd lui Franz Schubert, reflectat și în celelalte creații ale sale. Și această lungime divină a Simfoniei este ca un roman voluminos în 4 tomuri scris de Jean Paul, a cărei operă nu avea o încheiere precisă și aceasta spre a da frîu liber cititorului, după ce întoarce ultima filă a cărții, pentru a ajunge și el la rîndul lui, la o creație auxiliară... Vor mai trece desigur ani pînă cînd simfonia să se încetățenească. Că ea ar putea să fie uitată sau trecută cu vederea nu există nici o teamă. Poartă cu sine germenul veșnic al tinereții...

Ca un roman în 4 volume de Jean Paul

Istoria muzicii cunoaște mari prietenii... Dar poate nici una nu a avut adîncimea, căldura, generozitatea care i-a legat pe baricadele romantismului pe liniștitul Mendelssohn-Bartholdy de vehementul Robert Schumann.

Criticul Schumann urmărește permanent pe compozitorul, dirijorul, pianistul, organistul, organizatorul de concerte Felix Mendelssohn-Bartholdy. Schumann dedică multe dintre paginile sale analizei simfoniilor, uverturilor, creațiilor camerale ale lui Mendelssohn-Bartholdy. Cîteodată, exagerările prietenești își fac loc, dar istoria muzicii se „încăpățînează" de peste un veac și nu vrea să socoată geniale, lucrări pe care Schumann le califică în acest chip. În schimb caracterizarea făcută compozitorului poate fi semnată și azi de cei mai riguroși istorici: „Mendelssohn — Mozart al secolului al 19-lea, mu-

zicianul care a pătruns cel mai clar contradicțiile epocii, împăcîndu-le pentru prima oară".

Spuneam că Schumann este un poet al muzicii dar și al criticii muzicale și poate că nicăieri nu găsim în scrierile sale imagini atît de frumoase ca acelea în care vorbește despre celebrele *Cîntece fără cuvinte* ale lui Felix Mendelsshon-Bartholdy... „Cine s-a aflat doar vreodată pe înserate în fața unui pian fără să se trezească, pe neașteptate, că îngînă încet o melodie purtată de fantezie pe luciul claviaturii... Dacă din întîmplare melodia și acompaniamentul se întîlnesc de la sine, și mai ales dacă cineva este un Mendelssohn, atunci înseamnă că a izbutit să creeze cele mai frumoase cîntece fără cuvinte.

Te întîmpină cu seninătatea unei zile însorite...

Ele te întîmpină cu seninătatea unei zile însorite..." Criticul Schumann, înflăcăratul apărător al beethovenismului, al simfonismului artei instrumentale nu este, se pare, un mare admirator al teatrului muzical... Întîlnim adesea în scrierile sale referiri la operele lui Mozart („Doar puține dintre operele într-adevăr populare au ajuns geniale — scria Schumann referindu-se la *Don Giovanni*), despre Meyerbeer (vorbind despre lipsa de originalitate a operelor *Hughenoții* sau *Robert Diavolul*), îl persiflează adeseori pe Rossini comparînd tot timpul superficialitatea operelor compozitorului italian cu forța muzicii din *Fidelio* beethovenian sau amintește în anul 1840, într-o retrospectivă muzicală, pe Bellini drept un favorit al publicului și al cîntăreților.

Cultivînd cu insistență valorile trecutului, mai mult sau mai puțin apropiat, Schumann rămîne în același timp, unul dintre cei mai entuziaști susținători ai contemporanilor săi...

Robert Schumann este un critic de mare profesionalitate dar nu întotdeauna este și un vizionar. Furat de entuziasm, Schumann se lansează (în sincera dorință de a contribui la afirmarea muzicii germane), într-o serie de verdicte pe care istoria le va infirma. Field, Spohr, Henselt, Bennett, Loewe, Taubert, Scahner, Marschner, Hiller, Reissiger, Moscheles sînt uneori înconjurați de

superlative pe care nu le-au meritat. Oricît de mult am înțelege de pildă pasiunile militantului Schumann pentru Ludwig Spohr, entuziasmele sale ni se par cu totul neacoperite, nejustificate...

Criticul Robert Schumann este omniprezent în viața muzicală a orașului Leipzig, a Germaniei epocii. Toți creatorii, toți interpreții timpului sînt în lumina reflectoarelor sale. Două nume intrate în legenda secolului spre care se îndreaptă atenția criticului Schumann : Liszt și Paganini.

„Paganini — scria Schumann reprezintă momentul hotărîtor în dezvoltarea virtuozității".

Opiniile lui Liszt despre criticul Schumann

„Schumann — scrie Liszt — știe cu finețe și exactitate să redea atmosfera poetică proiectată de o gîndire pîrguită, determinată de arta și manifestările ei, încît se poate spune că puterea sa imaginativă bogată și grandioasă se oglindește tot așa de perfect în filele revistei pe care o pune la dispoziția cititorului ca și în acele pagini de muzică dăruite interpretului... !" Iar dacă Liszt cinstește cu cunoscuta-i probitate valorile criticului Schumann în raport cu cele ale compozitorului Schumann, se poate spune că în schimb romanticul german se dovedește mai puțin atent la semnificația istorică a compozitorului Liszt în raport cu strălucirea cîștigată în epocă de marele virtuoz. „Dacă Liszt interpretul —, scria Schumann în articolul intitulat *Studii pentru pian*, a ajuns la culmi uimitoare, compozitorul a rămas mult în urmă și aici se va naște acea disproporție flagrantă între compozitor și interpret care se va răzbuna în chip surprinzător și în ultimele sale opere...". Un adevăr intrat în conștiința muzicologilor ce i-au urmat, dar astăzi cînd studiem în detaliu opera componistică a lui Liszt și vedem cît de mult îi datorează Wagner, reprezentanții școlilor naționale și postromanticii, ideea lui Schumann poate că merită a fi rediscutată...

„De ce să compunem ca pe vremuri — scria Robert Schumann, în stilul său atît de caracteristic... Cui îi stă bine peruca nu are decît să şi-o pună ; dar să nu-mi pieptănaţi bucla tinerească, chiar dacă flutură puţin sălbatic peste frunte... Deci, compozitori, purtaţi buclele voastre şi nu vă puneţi peruci...".

Schumann este un militant asiduu pentru contemporaneizare, dar în istoria criticii muzicale compozitorul se detaşează înainte de toate drept un mare descoperitor de talente. Şi elocventă este din acest punct de vedere poziţia sa faţă de tînărul Berlioz ale cărui prime manifestări stîrniseră nedumeriri printre contemporani datorită puternicei sale originalităţi. „Cu ferma noastră convingere că anumite teoretizări didactice au fost mai dăunătoare chiar şi decît cea mai aprigă critică a titanilor noştri şi că protecţia mediocrităţii i-a pricinuit mai mult rău decît i-a oferit distincţii, pretindem odată pentru totdeauna urmaşilor noştri să ne stea mărturie că în aprecierile noastre critice în legătură cu compoziţiile lui Berlioz nu am lăsat să treacă zece ani, aşa cum se întîmplă de cele mai multe ori, pentru a recunoaşte genialitatea tînărului maestru francez, ci am preconizat-o de la prima întîlnire cu lucrările sale..." Printre primele opusuri berlioziene salutate de criticul Schumann se numără Uvertura *Waveley*... „Să ne grăbim — scria Schumann — să cunoaştem această operă a lui Berlioz care cu toate scăderile tinereţii rămîne totuşi, prin măreţia şi originalitatea ei inventivă, cea mai strălucită creaţie a muzicii instrumentale franceze".

Descoperitorul de talente

Este cunoscută uriaşa luptă a lui Schumann pentru a impune, a lumina geniul, locul lui Chopin în istoria romantismului. Fără a mai reveni la celebrul articol *Opus 2* în care Schumann exclamă „Jos pălăria Domnilor, iată un geniu" aş desprinde cîteva rînduri din mulţimea paginilor dedicate lui Chopin : „Pentru a ne făuri o imagine a interpretării lui Chopin să ne închipuim o harpă eoliană care ar cuprinde toate sunetele gamei, şi o mînă de artist ar arunca-o în aşa fel încît din îmbi-

narea haotică a sunetelor în tot felul de ornamentații fantastice, să se desprindă întotdeauna nota fundamentală însoțită de cantilena duioasă a unei voci înalte. Dar pentru ce atîtea comentarii ? se întreabă Schumann... Piesele lui Chopin ne mărturisesc o forță creatoare cutezătoare, interiorizată și sînt adevărate plăsmuiri poetice..."

A greșit de multe ori Schumann lăudînd contemporani mediocri, compozitori sau interpreți... Dar numai pentru faptul că a știut din primul moment să descopere și să vorbească lumii despre geniul lui Berlioz, Chopin și Brahms și ar fi suficient pentru a vedea în Robert Schumann unul dintre puținele modele de critic de mare orizont. La o distanță de mai bine de un deceniu, după ce salută apariția lui Chopin, același Robert Schumann scria :

„Un suflu nou se anunță în muzică"

„Un suflu nou și puternic părea să se anunțe în muzică ; mărturie sînt numeroșii artiști ai epocii deși operele lor nu au fost cunoscute decît de un cerc foarte restrîns. Urmărind cu cel mai mare interes drumul parcurs de artiștii excepționali, mă gîndeam că acestui început avea să-i urmeze și trebuia să-i urmeze cineva care să reprezinte într-un chip ideal cea mai înaltă expresie a epocii, care să ne aducă măiestria, nu printr-o dezvoltare progresivă ci printr-un salt, apărînd ca Minerva complet înarmată, din capul lui Zeus. Și a sosit acest om cu sînge tînăr la al cărui leagăn, au vegheat grațiile și eroii. El se numește Johannes Brahms...

Fie ca cel mai înalt geniu să-i dea puterea să izbîndească în ceea ce îi este predestinat, deoarece un alt geniu mai sălășluiește în el, cel al modestiei. Confrații îl salută la primul său drum prin lume, unde poate îl așteaptă dezamăgiri dar și cununi de lauri și palme academice ; noi îi spunem — își încheia salutul Robert Schumann — un bun venit, ca unui vajnic luptător..."

COMENTARII

RICHARD WAGNER—TEORETICIAN

Rienzi. Olandezul zburător. Lohengrin. Tannhäuser. Tristan și Isolda. Maeștrii cîntăreți din Nürenberg. Inelul Nibelungului. Parsifal. Nume de legendă. Izvoare de legendă. De peste un veac s-au născut legendele wagneriene, și de atunci istoria le hrănește, încearcă să le descifreze, le defăimează sau le apără.

Wagner este contemporanul tuturor generațiilor din anii de la încrucișarea veacurilor 19 și 20, generațiilor din secolul nostru, Wagner este muzica și veșnicia ei și, așa cum s-a spus, neliniștea înfrigurată în fața întrebărilor existențiale, căutarea lucidă a unor noi modalități de expresie și însoțirea ei de o elaborare teoretică, toate aceste trăsături caracteristice compozitorului înaintat al veacului nostru își au sorgintea în problematica creației wagneriene.

Uriașul de la Bayreuth domină înălțimile muzicii

Ca și Bach, ca și Mozart, Beethoven, Mussorgski, Debussy, Bartók, Enescu, uriașul de la Bayreuth domină înălțimile muzicii.

Wagner este deopotrivă autorul unei copleșitoare opere muzicale dar și a unei originale efervescente creații teoretice sintetizată în studii ca *Opera de artă a viitorului, Arta și revoluția, Artă și climat, Opera și drama, O comunicare către prieteni.*

Prin scrierile sale teoretice, prin cugetările sale despre muzică, Wagner și-a clarificat, și-a susținut idealurile, a vorbit adeseori despre el, despre fiecare dintre lucrările sale și tocmai de aceea, notînd cîteva teze în

legătură cu activitatea teoretică a lui Wagner ne vom opri, în primul rînd, asupra notațiilor sale autobiografice, explicațiilor legate de izvoarele operei sale.

Wagner, ca mai toți romanticii, are voluptatea confesiunii. Paralel cu scrierile sale pe teme estetice, cărora li s-a dedicat în dorința de a fundamenta teoretic actul creației, edificînd de fapt, în aceste pagini, un sistem muzical, Wagner a fost urmărit, tot timpul, de nevoia redactării unei autobiografii. Încă în anul 1842, compozitorul scrie o schiță autobiografică. În anul 1851, în zilele petrecute în Elveția, redactează celebra *Comunicare către prieteni*, în dorința de a ușura unor spectatori, unor auditori, drumurile spre înțelegerea lucrărilor sale. În sfîrșit, în ultimii ani de viață, dictează soției sale Cosima, cele trei volume de notații autobiografice (ele merg pînă în anul 1864), volume ce vor fi difuzate mai tîrziu, conform dorinței compozitorului, sub titlul *Viața mea*.

Autobiografia lui Wagner — o pledoarie pentru revoluția muzicală wagneriană

Autobiografia lui Wagner este în fapt o pledoarie. Compozitorul veșnic încolțit de dușmani, de cei incapabili să înțeleagă semnificațiile revoluției wagneriene, compozitorul aflat tot timpul cu spada în mînă, vrea să ofere apărătorilor săi argumente împotriva detractorilor, împotriva celor care-l numeau „comediant", „cabotin", „maestru în arta de a minți".

Prin paginile autobiografice, Wagner nu reușește să lumineze total sensurile existenței sale, nu explică toate necunoscutele biografiei sale dar ne oferă, în schimb, date, cred hotărîtoare, pentru a înțelege cum au fost scrise primele sale opere, pentru a înțelege crezul artistic care l-a dus la elaborarea acestor lucrări, crez pe care-l va explica pe larg mai tîrziu în scrierile sale cu profil teoretic.

„M-am născut la 23 mai 1813, la Leipzig — își începe Wagner autobiografia. Tata era în acel timp secretar al Direcției Poliției. Spera să devină Director, dar a murit în luna octombrie a aceluiași an. Tata era un

pasionat al poeziei, literaturii, teatrului, al operei lui Goethe și Schiller".

Tatăl adoptiv, Ludwig Geyer este pictor și actor... Mama, surorile, frații sînt actori. „Din primii ani de viață, teatrul exercită o influență covîrșitoare asupra imaginației mele" — notează Wagner în paginile Amintirilor sale. Pleacă la Dresda unde L. Geyer devenise actor al teatrului din localitate. Înainte de a înțelege, de a iubi muzica, Wagner trăiește într-un spațiu de influență teatrală. În școală este de altfel socotit cel mai bun recitator. Îl iubește în acei ani pe Beethoven, pentru forța cu care a unit muzica și poezia și de altfel sub influența audierii *Simfoniei a 9-a* se hotărăște să devină muzician. Este în acei ani corist, dirijor al unor trupe ambulante. Scrie literatură de influență shakespeariană. Compune sonate, o *Poloneză*, o *Fantezie*, uverturi, Poemul *Polonia*, *Simfonia în Do major*, o *Cantată*, piese pentru *Faust*-ul lui Goethe, dar este fericit cînd poate elabora partituri în care unește muzica cu poezia, atunci cînd scrie operele *Nunta*, *Zînele*, sau atunci cînd la Magdeburg, încîntat de piesa lui Shakespeare, *Măsură pentru măsură*, scrie opera *Dragostea interzisă*. „Am schimbat locul acțiunii shakespeariene în Sicilia, *Muta din Portici* ca și amintirea *Vecerniilor siciliene* m-au ajutat să întreprind aceste transformări. Am încercat în această operă să dezvălui imoralitatea ipocriziei".

Idealul anilor tinereții

Wagner era departe de a avea aici, în opera *Dragostea interzisă*, un stil. „Cînd mă gîndesc — scria compozitorul — că și duiosul Bellini m-a influențat în această compoziție, nu pot să nu-mi amintesc de această operă cu elemente dintre cele mai diverse". Și după ce scrie aceste lucrări, Wagner trăiește în continuare sub influența aștrilor teatrului. Pribegește prin orașele Germaniei cu diverse trupe de teatru și rămîne permanent sub vraja Thaliei. Călătorește la Würzburg, Magdeburg, Leipzig, Königsberg. Ajunge la Riga. Este plin de elan componistic. Este tot mai decis să se dedice teatrului muzical, simte nevoia unei adînci reforme a operei, în-

cepe să creadă în destinul său de a fi realizatorul acestei reforme.

Paradoxal, pentru ceea ce știm despre marele Wagner de mai tîrziu ; Spontini, Rossini, Meyerbeer i se par acum idolii cărora trebuie să li se închine. Dovada : opera *Rienzi*, pe baza unei idei dintr-un roman dedicat mișcării italiene (din al 14-lea veac) condusă de Cola di Rienzi. „Am fost captivat de Rienzi — mărturisea Wagner — pentru faptul că descoperisem un element pur liric într-o atmosferă pur eroică. Mesagerii păcii, cîntul răsculaților, imnurile de luptă — iată ce m-a făcut să compun opera *Rienzi*".

Furtuna „Olandezului zburător"

În vara anului 1838, la Riga, tînărul Wagner găsește în scrierile lui Heine legenda *Olandezului zburător*. „Acest subiect m-a entuziasmat — nota Wagner — și mi s-a întipărit pentru totdeauna în minte, dar îmi lipseau forțele trebuincioase pentru a-l reda". Ca întotdeauna, în viața lui Wagner, experiența îl ajută, ca întotdeauna întîmplările vieții servesc, aș spune, drept un catalizator al creației, grăbesc procesul elaborării unor idei, unor opere. Wagner trebuie să părăsească, mai bine zis trebuie să fugă, din pricina creditorilor din Riga. Se îndreaptă spre Paris. Trece granița și la Pillau se îmbarcă, pentru a ajunge în primul rînd, la Londra. O cumplită furtună se abate asupra vasului. Marinarii reușesc cu greu să adăpostească nava într-un fiord norvegian. La 12 august 1839, Wagner debarcă pe țărmul britanic, dar cele trei săptămîni de călătorie îi dau o experiență care-l „ajută" să trăiască legenda, să gîndească pînă în cele mai mici amănunte, partitura *Olandezului*. „Am început cu corul mateloților și al torcătoarelor — își va aminti Wagner. Totul îmi reușea nespus de repede și mă bucuram zgomotos, constant, fericit că sînt muzician. Întreaga partitură a fost încheiată în 7 săptămîni. Spre sfîrșitul acestei perioade, m-au năpădit din nou supărătoarele griji ale existenței ; au trecut două luni întregi pînă ce am reușit. În sfîrșit am reușit să scriu și o uvertură la o operă pe care o terminasem mai înainte deși o purtam de multă vreme gata în mine". Premiera a avut loc la Dresda în ianuarie

1843. În rolul Senta — celebra Wilhelmine Schröder. A dirijat Richard Wagner. Dar și la Dresda și la Berlin, *Olandezul* nu are succes. Wagner înfruntă cu *Olandezul* una dintre primele furtuni ale istoriei wagnerismului. Publicul dorea opere în stil Rossini, Meyerbeer. În anul 1843, în *Corespondențele pariziene,* Heine vorbea cu ironie despre cel ce s-a inspirat din scrierile sale.

„Furtuna din *Vasul Fantomă* — scria Emanoil Ciomac în monografia dedicată lui Wagner și tipărită în 1934 la București —, este cea dintîi pe care o înfruntă *Olandezul zburător.* E destul însă că la lumina fulgerelor ei, vizionarul a avut revelația adîncurilor și a înălțimilor pe care de aici înainte va izbuti să le cucerească. După primul eșec de la Paris (și Orașul Luminilor, deși i s-a împotrivit mai tot timpul, l-a tentat permanent pe compozitorul atît de dornic de succes), revenit în Germania, Wagner încearcă pentru moment să reia o temă istorică. Nu găsește nici un subiect să-l atragă în acest moment. Dorea subiecte de mare putere expresivă care să-l absolve — cum s-a spus, de exactitatea exterioară. Începe acum să fie atras, începe acum să creadă în puterea mitului, cadrul ideal, după părerea sa, pentru generalizare muzicală, pentru sublinierea valorilor psihologice, filozofice ale muzicii. Curînd, descoperă forța legendei cavalerului Tannhäuser. „Trăsăturile sale, infinit de simple erau pentru mine —, nota compozitorul în *Scrisoare către prieteni,* explicînd căutările acestei epoci cînd este tentat și de un subiect istoric dar și de legenda lui Tannhäuser — erau pentru mine mai largi și în același timp mai precise, mai clare decît țesăturile istorico-poetice cu coloraturi strălucitoare pompoase, care disimulau zvelteței formei umane, veridice, spre care aspiram atît de mult și pe care deodată descoperirea lui Tannhäuser a oferit-o vieții mele... Lucrînd la *Tannhäuser* mă adresam conștient receptivității cîtorva persoane încrezătoare în mine, simțind astfel cum ajungeam să cuceresc atributele unei puteri creatoare sigure și precise. Renunțam din ce în ce mai mult la procedeele obișnuite de a contura grandiosul, separam tot mai clar subiectul de contingențele ce înecă adesea

Puterea ...cavalerului Tannhäuser

întregul, disecam cu tot mai multă limpezime ideea, dobîndeam astfel capacitatea de a crea imagini plastice".

Începînd din anul 1845, după spectacolul de la Dresda, *Tannhäuser* este primit cu căldură de publicul german. Replica dură a celor ce nu puteau înțelege valorile partiturii, sau atitudinea rezervată, aproape ostilă a unor mari muzicieni ai epocii (Berlioz, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Meyerbeer), nasc prima falangă a fanaticilor wagnerieni în care se găsesc în acel moment cîntăreața Wilhelmine Schröder, dramaturgul Gutzkov, arhitectul Semper, liceanul Hans von Büllow, Theophille Gautier (aflat în acel an în vilegiatură la Wiesbaden), Liszt, Baudelaire.

Trăsăturile vieții moderne și... Lohengrin

Stimulat de succesul *Tannhäuser*-ului, Wagner pornește de-îndată spre lumea lui Lohengrin. Din primul moment, Wagner este sedus de valorile artistice, filozofice ale legendei, și mitul devine un simbol prin care Wagner „răspunde" unor probleme estetice pe care și le punea epoca sa ; un subiect ce ridică simbolic problemele fundamentale ale conștiinței artistice ale vremii, problemele raportului dintre creator-operă-timp. „Acela care în Lohengrin nu poate depăși viziunea romantico-religioasă, acela nu poate înțelege esența mitului — scria Wagner. Am găsit în latura tragică a legendei, trăsături ale vieții moderne, similitudini între eroul poemului și situația operei de artă".

Pentru Wagner — reprezentant al romantismului —, opera de artă se exprimă în totala ei complexitate prin intermediul sensibilității. „Iată-ne deci ajunși — se confesează Wagner — la situația adevăratului artist în raport cu contemporaneitatea sa, situație căreia prin *Lohengrin*, i-am dat o formă alegorică..." Pe de o parte, dorința cea mai puternică naturală a acestui artist, de a fi acceptat și înțeles fără prejudecăți, de către auditori, pe calea afectivității, iar pe de altă parte, imposibilitatea de a ajunge în mod precis la acest sentiment — contradicție în care se află comunicînd doar cu rațiunea și nu cu sentimentul ascultătorului. Indiscutabil, o teză profundă pe care o lansează Wagner la mijlocul veacului trecut dar

care rămîne în actualitate, gîndindu-ne la modalitatea în care consumatorii de artă se pot adapta mutațiilor — pe planul receptivității, culturii, sensibilității —, mutații pe care adevăratul artist le solicită publicului.

Wagner devenise... Wagner

Olandezul zburător. Tannhäuser. Lohengrin. Wagner devenise Wagner. Înainte de a porni mai departe, compozitorul este dornic de clarificări. „Instinctul, care cere oricărei ființe umane satisfacția imediată — scria Wagner — mi-a îndreptat comportarea artistică spre o direcție ce pînă la urmă mi-a inspirat o violentă repulsie. Acest instinct mi-ar fi cerut să cuceresc strălucirea și bucuria, subordonînd cu totul adevărata mea natură cerințelor gustului imediat, să mă dăruiesc modei și să speculez capriciile ei. Dar bunul simț m-a făcut să disprețuiesc aceste căi".

Wagner își urmează cu consecvență țelul. Unicul ideal wagnerian — reforma operei, găsirea căilor ce duc spre „arta viitorului".

Wagner simte nevoia unor clarificări, unor explicații. Elaborează acum marile sale lucrări teoretice, care devin totodată terenul unor hotărîtoare luări de atitudine. Analizînd seculara dezvoltare a artei, Wagner vede viitorul muzicii în reînfăptuirea unității antice și genul operei i se pare terenul ideal pentru realizarea vechii fuziuni. În tot ce scrie în această perioadă, Wagner dezvăluie o amplă teorie a dramei muzicale și curînd această teorie capătă expresie pregnantă în paginile Tetralogiei *Inelul Nibelungului,* culminație, cum s-a spus, a strădaniilor wagneriene de a transforma opera tradițională într-o dramă muzicală de inspirație mitică.

Tetralogia *Inelul Nibelungului* este rodul a 26 de ani de muncă, din 1848 pînă în 1874. În 1853, 1854, Wagner creează *Aurul Rinului;* între 1854-1856 — *Walkiria;* în 1856 începe *Siegfried* dar termină această partitură abia în 1871. În 1870 începe să lucreze și la ultimul moment al Tetralogiei — *Amurgul zeilor,* operă pe care o termină în anul 1874. În acest timp, în special în anii în care a fost preocupat de *Siegfried,* pe masa de lucru a lui Wagner se mai găsesc *Tristan și Isolda* și *Maeștrii cîntăreți din Nürenberg,* încheiate și prezentate în aceeași

perioadă (despre *Parsifal*, ultima partitură wagneriană nu mai găsim însemnări în notațiile sale autobiografice).

S-a scris mult despre izvoarele autobiografice ale operei *Tristan și Isolda*, despre *Tristan și Isolda* ca rod al răscolitoarei pasiuni pentru Mathilde Wesendonck, despre analogia între situația din Tristan și relațiile lui Wagner cu familia Wesendonck. Care sînt izvoarele fascinantei partituri ni le dezvăluie compozitorul : „Dorința mea a fost aceea de a crea o lucrare de proporții mai modeste și cu mai puține exigențe scenice, mai ușoară în consecință de executat și de reprezentat. Acum, îmi permit să apreciez această lucrare după legile cele mai riguroase ce decurg din afirmațiile mele teoretice. Nu pentru că aș fi modelat-o pe sistemul meu teoretic... Aici, dimpotrivă, m-am mișcat cu cea mai mare libertate, cu cea mai completă independență de orice preocupare teoretică. Și totuși compoziția, simt bine, depășește chiar și limitele sistemului meu... Credeți-mă, nu există fericire mai mare ca această completă spontaneitate a artistului și pe care am cunoscut-o scriind *Tristan*... Poate că am datorat-o forței acumulate în perioadele de reflecții ce au precedat-o. Este, într-un fel, imaginea pe care mi-a dat-o în tinerețe unul dintre profesorii mei, învățîndu-mă artificiile cele mai dificile ale contrapunctului — ele te înarmează nu pentru a scrie fugi — spunea el —, ci pentru a căpăta ceea ce nu se cucerește decît printr-un sever exercițiu : independență și siguranță..."

Izvoarele operei Tristan și Isolda

În anii în care este frămîntat de Tetralogie, după *Tristan și Isolda*, Wagner creează *Maeștrii cîntăreți din Nürenberg*. „Am luat hotărîrea — nota Wagner — de a scrie o operă comică amintindu-mi, mai ales de sfatul unor amici bine intenționați, care doreau să mă vadă compunînd o operă de tip mai... lejer. La fel cum la atenieni, o satiră succede tragediei, mi-a apărut brusc imaginea unei piese comice ce putea să se ralieze operei *Tannhäuser*". *Maeștrii cîntăreți din Nürenberg* a devenit

Maeștrii cîntăreți din Nürenberg — un divertisment ?

astfel singura comedie muzicală a lui Wagner, operă la prima vedere fundamental opusă conceptului dramatico-muzical wagnerian. Se pot da multe explicații în legătură cu sensul acestei lucrări în sistemul general al operei wagneriene. Clar este însă faptul că *Maeștrii cîntăreți din Nürenberg*, nu a fost în nici un chip un divertisment, ci în fapt un profund crez wagnerian, o aprigă și o sublimă pledoarie pentru o artă națională și populară, pentru o adîncă valorificare a marilor tradiții artistice, o tribună pentru afirmarea ideii care l-a frămîntat îndelung pe compozitor : existența poate avea înțeles doar pentru acela care a renunțat la orice dorință individualistă.

Wagner a scris sute de pagini despre muzică, nu pentru a-și dovedi puterea de reflexivitate, erudiția ci din nevoia de a-și clarifica idealurile și de a-și spori prin aceste scrieri consecvența în lupta pentru aceste idealuri.

Wagner și gîndurile sale despre compozitorii lumii

Punîndu-și probleme de o mare gravitate, tatonînd căi artistice necunoscute, Wagner a scris pentru a explica sensurile gîndirii sale, pentru a-i face conștienți pe contemporanii săi de complexitatea problemelor pe care le pune înțelegerea reală, profundă a fenomenului muzical.

Urmărind o sistematică trecere în revistă a ideilor wagneriene a fost firesc să ne oprim, trecînd în revistă opera teoretică a marelui compozitor, asupra explicațiilor pe care le dă în legătură cu izvoarele și semnificațiile operelor sale, după cum este normal să continuăm această retrospectivă teoretică wagneriană prin reliefarea ideilor sale despre compozitorii lumii, pentru că numai după aceste detalii vom putea înțelege întreg demersul wagnerian, procesul impunerii (în primul rînd prin opera compozitorului teoretician), a concepțiilor lui Wagner despre artă.

Ca toți marii compozitori, Richard Wagner nu apare pe pămîntul nimănui, Wagner ca toți marii creatori este rodul istoriei muzicii. Opera wagneriană este încununarea, istorește determinată, a căilor pe care le-a parcurs arta sonoră pînă la sfîrșitul veacului trecut.

Wagner nu a fost un strălucit student prin Conservatoare. Wagner nu s-a afirmat în rigoarea cu care au pornit spre muzică mulți alți mari compozitori creatori ai artei sunetelor. Wagner nu a fost un „copil minune" dar de la primele lecții sistematice de muzică, de la primele contacte cu opera lui Mozart, Beethoven, Weber — Wagner devine „fiul marilor creatori". Geniul lui Wagner înmugurește pe pămîntul marii tradiții. Piesele pentru orgă ale lui Bach, Cvartetele lui Haydn, opera *Don Juan* sau Simfonia *Jupiter* ale lui Mozart, Simfonia *a 9-a* de Beethoven, opera *Freischütz* de Weber —, sînt „coloșii" în jurul cărora gravitează interesul copilului și mai tîrziu al tînărului Wagner.

Wagner — fiul marilor creatori ai istoriei muzicii

„Învățămîntul muzical pe care l-am urmat — se confesa Wagner în tîrziul vieții — nu ar fi dat fructele dorite dacă nu aș fi urmărit pe căi proprii educația mea artistică transcriind partiturile marilor maeștri... Copiind, am dobîndit de altfel scriitura atît de elegantă, atît de lizibilă, atît de admirată de muzicieni... Mai păstrez și acum drept cea mai frumoasă amintire a anilor tinereții transcrierile simfoniilor lui Beethoven".

Sub influența partiturilor pe care le-a studiat și le-a iubit, Wagner elaborează primele sale lucrări, piesele pentru pian, uverturile, momentele orchestrale mai sus citate.

„Am scris o mare *Simfonie în Do major* — continua Wagner — în care am pus tot ce dețineam ca rezultat al studiilor mele asupra operelor lui Beethoven și Mozart... Nu lipsește nici Fuga finală. Pasionalele elemente beethoveniene, în special cele din prima parte a *Eroicii* au exercitat o influență vizibilă asupra concepției mele. Opusul mărturisește, cred eu, de la primele visuri ale tinereții, o sinceră dorință de claritate". Simfonia wagneriană a fost interpretată în primă audiție la Praga în anul 1832. Wagner avea 19 ani. Simfonia nu este o lucrare tipic wagneriană dar modul de tratare a temelor, vorbește din plin despre viitorul mare compozitor. Partitura amintește cea de a doua simfonie a lui Beethoven ;

factura temelor îl evocă pe Mozart iar alte elemente caracteristice, în special în ceea ce privește culoarea orchestrală, ni-l aduc, s-a spus, în memorie pe Weber.

Mozart, unul dintre creatorii care veghează asupra Simfoniei în Do este unul dintre compozitorii care-i dau tînărului Wagner exemplul unei superioare conștiințe artistice. În anul 1828 la Leipzig, în vîrstă de 15 ani, Wagner ascultă *Recviemul* lui Mozart. „Această audiție — își va aminti peste ani compozitorul — a fost punctul de plecare al entuziasmului pentru acest maestru, pe care m-am decis să-l introduc în lumea visurilor mele". Mozart devine cu timpul creatorul la care revine mereu Wagner. Pe Mozart îl invocă Wagner tot timpul în sprijinul afirmațiilor sale.

Wagner: „Mozart — un nume pe care-l venerez"

„Mozart — scria Wagner —, un nume pe care-l stimez și-l venerez. Mozart este încarnarea absolutului muzical, a creat fără încetare muzică, muzică bună... Dar nu uitați, el nu a putut niciodată să scrie dacă nu a fost inspirat".

În sfera influențelor, în lumea afinităților wagneriene, în universul referințelor pentru teoria și opera wagneriană, îl descoperim pe Weber. Pe Weber, Wagner îl cunoaște din anii primei copilării. Weber este unul din obișnuiții casei Wagnerilor, dar, interesant, nu găsește la copilul Richard Wagner vreun semn de înzestrare muzicală. Copilul este însă fascinat de dirijorul, de compozitorul Weber.

Wagner — mîndru de alianța cu Weber

Peste ani, Wagner va aminti cititorilor săi cum, în copilărie, ceruse mamei sale bani pentru a-și cumpăra hîrtie cu portative necesară transcrierii unor pagini din opera *Freischütz*, operă pe care o văzuse la premiera din 1821, pe cînd avea numai 8 ani. Mai tîrziu, în articolele publicate în „Revue et Gazette Musicale" sau „Abend Zeitung" va reveni asupra acestui moment, scriind despre impresia copleșitoare pe care a avut-o asupra sa, a întregii Germanii a timpului, premiera la opera *Freischütz*.

Wagner vede continuu în Weber pe unul dintre marii reprezentanți ai spiritului național în muzică și cum spunea în cuvîntarea rostită la mormîntul compozitorului, a fost „mîndru de această alianță spirituală".

În diferite etape ale evoluției sale, opțiunile lui Wagner pentru compozitorii lumii sînt din cele mai diverse. Pe măsura trecerii timpului, au loc decantări și Wagner se eliberează de sub diferite influențe nepregetînd, uneori, din acest motiv, să întunece imagini care altădată îi erau apropiate. Alături de Mozart, de Weber, Wagner îl iubește din copilărie pe Beethoven. În 1827, Wagner avea 13 ani. „Am cerut lămuriri asupra lui Beethoven de la surorile mele — își va aminti peste ani Wagner — și am aflat că a murit de puțin timp. Mîhnirea pe care mi-a cauzat-o moartea acestui compozitor s-a adăugat liniștii extraordinar de dureroase în care m-a cufundat moartea lui Weber. Portretul lui Beethoven, făcut popular printr-o litografie a intensificat această impresie. Această imagine s-a aliat în spiritul meu cu cea a lui Shakespeare. Îi regăseam pe amîndoi în visurile mele extatice, le vorbeam, îi vedeam".

Simfonia a IX-a a lui Beethoven — centrul de atracție al lui Wagner

Din anii primei tinereți, Wagner cunoaște cîteva dintre operele importante ale lui Beethoven. Curînd, va dirija diverse lucrări beethoveniene și va elabora cîteva studii despre simfoniile și uverturile lui Beethoven.

„Simfonia a 9-a a devenit centrul de atracție al tuturor gîndurilor mele" — notează peste ani Wagner, căci așa cum va scrie în eseul *Opera și Drama*, căutînd precursori, puncte de sprijin pentru viitoarele sale concepții muzicale : „Beethoven face primul pas spre arta viitorului, spre drama muzicală, prin modul în care rezolvă comuniunea muzică-poem".

Relațiile Schumann—Wagner sînt adesea întunecate. În anumite perioade, cuvintele lor mărturisesc o obtuzitate și o lipsă de înțelegere și bunăvoință pe care ni le putem explica în cazul capriciosului Wagner, dar mai puțin în cazul lui Schumann, pare-se întotdeauna, nu

numai un generos susținător de talente ci și un spirit clarvăzător.

Inconsecvențele lui Schumann și replicile lui Wagner

Wagner și Schumann se întîlnesc adesea la Dresda, la Leipzig. Cînd Schumann editează „Neue Zeitschrift für Musik", Wagner dorește să colaboreze — cum îi scria lui Schumann „din inimă și suflet". În 1836 îi trimite lui Schumann, din Magdeburg, cîteva *Scrisori muzicale* pentru revista sa, iar în 1839 continuă să colaboreze în coloanele publicațiilor schumanniene sub pseudonimul Valentino.

În 1842 cei doi mari compozitori se întîlnesc la Cercul de lieduri al lui Hiller. Într-o seară, Wagner citește în cadrul uneia din ședințele Cercului, libretul la *Lohengrin*. Schumann dorise să scrie și el pe un asemenea subiect. Revenind acasă, Schumann distruge manuscrisul său. În 1845, la premiera operei *Tannhäuser*, Schumann, (așa cum se vede dintr-o scrisoare a lui Mendelssohn-Bartholdy), nu este entuziasmat de partitură. Își învinge curînd ...subiectivitatea și deși i se pare că în *Tannhäuser* sînt multe „locuri comune", îl consideră pe Wagner drept o mare personalitate muzicală, iar în 1853 îi va scrie lui van Brujk : „Ați fi cuprins desigur, la multe pasaje, de impresii profunde. Și dacă nu avem de a face cu lumina caldă a soarelui pe care o răspîndește geniul, totuși adeseori o vrajă misterioasă pune stăpînire pe simțurile noastre".

Inconsecvențele lui Schumann au găsit uneori înțelegere, alteori replica dură a lui Wagner. Schumann nu putea suporta „marea încîntare de sine a lui Wagner", iar Wagner nu putea accepta „ciudățeniile lui Schumann".

În scrierile lui Wagner, numele lui Schumann revine adeseori. „Pe Schumann —, va nota Wagner în însemnările sale autobiografice — îl cunoșteam de la Leipzig ; ne începusem cariera aproape în același timp ; la revista sa am scris și eu cîteva mici articole și unul mai mare pe care l-am trimis de la Paris despre *Stabat Mater* de Rossini. Schumann a fost nevoit să dirijeze un concert cu *Paradis și Peri ;* neîndemînarea lui la dirijat era atît

de mare, încît am vrut să-i vin în ajutor acestui muzician profund, a cărui operă mă atrăgea mult".

Dar inconsecventul și subiectivul Wagner, în fapt întotdeauna surd la ce nu corespundea crezurilor sale estetice, va ieși curînd din orbita acelora care vorbeau cu prețuire despre Schumann și va nega valoarea creațiilor marelui creator romantic.

Cronica relațiilor Berlioz—Wagner

Cronica relațiilor Wagner—Berlioz este dominată de aceeași inconsecvență pe care am întîlnit-o în evoluția raportului Schumann—Wagner. Locul primei întîlniri dintre Wagner și Berlioz : Paris. În 1841 la unul din concertele organizate de „Gazette Musicale", Wagner prezintă uvertura *Cristofor Columb*. Berlioz a asistat la repetiții. „A păstrat o atitudine rezervată — își va aminti Wagner —, nu m-a încurajat, dar nici nu m-a descurajat, ci s-a mulțumit să surîdă și să constate, suspinînd, că la Paris e foarte greu". Wagner nu va avea generozitatea de a trece peste acest incident, nu reușește să înțeleagă rolul creației berlioziene și este de la început nehotărît în modul de a aprecia creația lui Hector Berlioz. „Cel care aude Simfonia *Fantastica* la Paris — scria Wagner în 1841 —, trebuie să creadă cu adevărat că ascultă un lucru straniu, nemaiauzit ; o imaginație bogată, monstruoasă, o fantezie energică varsă ca dintr-un crater, un torent mocirlos de pasiuni ; ceea ce deslușesc sînt nori de fum de proporții colosale, străbătuți numai de fulgere, zebrați de benzi de foc și plămădiți din fantasme schimbătoare. Totul este excesiv, îndrăznet dar extrem de neplăcut".

Peste cîteva luni, cuvintele sale sînt cu totul altele...

„Dacă aș fi Beethoven, aș spune : dacă nu aș fi Beethoven și aș fi francez, aș dori să fiu Berlioz. La acest Berlioz arde tinerețea unui om mare. Simfoniile sale, creații gigantice... rod al unui geniu debordant vor continua să trăiască". După întîlnirile de la Paris, Berlioz și Wagner se mai revăd. Se reîntîlnesc la Dresda. Berlioz vede spectacolul cu *Olandezul zburător* și are cuvinte frumoase. Wagner îl ajută pe Berlioz să dobîndească prețuirea muzicienilor germani. Și de acum înainte, cel puțin pe planul legăturilor personale, cel puțin din par-

tea lui Wagner, cronica relațiilor Berlioz—Wagner înregistrează semne de bunăvoință. În această „cronică" trebuie să mai amintim cuvintele pe care Wagner le scrie lui Habaneck, afirmînd „că există mai mult geniu într-o singură măsură a lui Berlioz decît în toate creațiile lui Meyerbeer", de întîlnirile pariziene dintre cei doi compozitori din ianuarie 1858, din toamna anului 1859, din ianuarie 1860.

Berlioz primește vizita lui Wagner care-i aduce în dar o partitură. Iată cum suna autograful : „Scumpe Berlioz, sînt încîntat că pot să-ți ofer primul exemplar din *Tristan*-ul meu. Primește-l și păstrează-l din prietenie pentru mine... Marelui autor al lui *Romeo și Julieta,* autorul necunoscut al lui *Tristan și Isolda*".

Comparînd notațiile din diverse scrieri ale lui Wagner s-ar putea „construi" o adevărată istorie a muzicii, pentru că de la Bach la Johann Strauss, Wagner și-a notat gîndurile. Și-a împărtășit opiniile despre mai toți compozitorii ce i-au premers sau i-au fost contemporani. Există, în acest sens, mențiuni și ample analize despre Gluck, Spontini, Rossini, Meyerbeer. Vom reveni asupra acestor notații în paginile în care, trecînd în revistă concepțiile estetice ale lui Wagner, idealurile sale componistice, vom întîlni atitudinea sa față de un creator sau altul.

Bruckner — un emisar al Bayreuth-ului ?

Continuînd să descifrăm relațiile lui Wagner cu muzicienii lumii, cîteva sublinieri despre raporturile dintre Wagner și Bruckner. În epoca marilor dispute dintre susținătorii noului teatru muzical inițiat de Wagner și Hanslick (care va dori să speculeze în lupta împotriva wagnerismului creația lui Brahms, în care vedea un etalon al muzicii absolute), Bruckner este adeseori socotit un emisar periculos al Bayreuth-ului, autorul unei muzici, torturată de filozofie, ce putea fi opusă simfoniilor lui Brahms.

Bruckner nu a avut însă vocația unui teoretician și a rămas departe de aceste polemici, dispute ce porneau în fapte de la date, de la relații cu totul false.

Dincolo de supozițiile teoretice, Bruckner este unul dintre creatorii veacului trecut care a avut întotdeauna o mare prețuire pentru Wagner. La Linz, urmărește vrăjit opera *Tannhäuser*. În 1865, participă la München la premiera operei *Tristan și Isolda*. În septembrie 1873, Bruckner sosește la Bayreuth pentru a obține judecata supremă a lui Wagner. Aduce la Wahnfried partitura Simfoniei a 3-a. Și Wagner, creatorul ros de atîtea subiectivisme, creatorul care nu a înțeles în nici un chip semnificațiile, locul istoric al operelor lui Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms — declară dirijorului Hans Richter, după ce răsfoiește partitura, cîteva cuvinte pe care istoria le va consemna drept una dintre judecățile cele mai valoroase despre Bruckner („o judecată uimitor formulată, cu mare putere de anticipație" cum nota un biograf al lui Wagner, deși, am adăuga noi, — exclusivistă) : „Nu cunosc decît un om care se apropie de Beethoven ...mă gîndesc la Bruckner".

S-a spus că Wagner și-a prețuit contemporanii doar în măsura în care arta lor a contribuit la glorificarea sa. Sînt însă necesare, din acest punct de vedere, cîteva precizări. Wagner a fost, ca de altfel multe dintre personalitățile istoriei muzicii, un subiectiv și a încercat într-adevăr să folosească „istoria muzicii" și pe unii dintre marii reprezentanți ai istoriei artei sunetelor, în apărarea marilor idei cărora li s-a dedicat. Wagner nu a fost nici ceea ce numim de obicei un mare caracter și nu putem avea înțelegere față de unilateralitatea unora dintre aprecierile sale sau față de minusurile personalității sale, decît dacă sîntem de acord cu ideea că un creator de uriașa sa valoare, un aprig luptător pentru nou, poate sacrifica prietenii, poate respinge adevăruri, poate ridica (cînd în fapt nici nu era nevoie) baricade, poate aduce la suprafață laturi mai puțin semnificative sau uneori doar aspecte parțiale ale unor fenomene muzicale pentru a-și apăra punctul de vedere, pentru a-și impune doctrina pentru a face loc operei sale...

Unica generozitate a lui Franz Liszt

Unul dintre oamenii care l-au înțeles, care l-au iertat, care l-au slujit cu o unică abnegație pentru că au văzut

înaintea omului Wagner — geniul lui Wagner — a fost Franz Liszt.

Prima întîlnire Wagner—Liszt a avut loc în 1842. „Wilhelmine Schröder — își va aminti Wagner —, m-a prezentat lui Liszt ca pe compozitorul lui *Rienzi*. Tonul extrem de curtenitor al vorbirii sale simple a făcut asupra mea o impresie de neuitat... Întreaga sa ținută a făcut să se nască în mine ideea amabilității sale caracteristice și a acelei amabilități a omului sigur de sine".

Liszt și-a dat seama de la aceste prime contacte de uriașa importanță a operei wagneriene și și-a dăruit toate puterile pentru impunerea ei. Liszt își va ajuta prietenul pînă în amurgul vieții, iar Wagner va recunoaște uneori uriașul rol pe care l-a avut Liszt în viața, în „ridicarea" operei sale. În 1849, după evenimentele de la Dresda, Wagner găsește refugiu la Weimar. Liszt montează la Weimar, *Tannhäuser, Lohengrin*. „Ai făcut din acest mic Weimar — îi scria Wagner lui Liszt — calul înaripat care a răspîndit renumele meu". Liszt îl va sprijini pe Wagner și în ridicarea lăcașului de la Bayreuth. Cu toate acestea, istoricii au scos la iveală și documente care vădesc lipsa de înțelegere a lui Wagner față de creația lui Liszt, se pare direct proporțională cu tonul scrisorilor pe care i le adresa. Dar în același timp, analiștii creației wagneriene (detalii găsiți în monografia pe care Th. Bălan a dedicat-o lui Liszt), vorbesc despre 40 de teme pe care Wagner le-a luat din opera lui Liszt.

Nu a fost întotdeauna atitudinea lui Wagner la înălțimea gesturilor prietenești ale lui Liszt (de altfel în aceeași ordine de idei trebuie să consemnăm că Wagner nu a inclus în concertele pe care le-a dirijat lucrări de Liszt, după cum nu a oferit prietenului său posibilitatea de a conduce spectacole la Bayreuth), dar Liszt a rămas un mare generos pînă la sfîrșitul vieții pentru că a crezut înainte de toate în forța uriașă a operei wagneriene, în destinul ei.

Chiar dacă în atitudinea sa Wagner nu a fost la înălțimea generozității lui Liszt trebuie să consemnăm și faptul că istoria înregistrează și multe fapte ce atestă prețuirea lui Wagner.

„Ai în tine clarviziune și lumină — îi scria în 1860 Wagner lui Liszt. Dumneata ești o personalitate atît de excepțională, atît de luminoasă, încît orice iluzie devine posibilă în prezența dumitale", iar cu prilejul spectacolelor din 1876, ce inaugurau festivitățile de la Bayreuth, Wagner își încheia discursul cu cuvintele : „Iată pe acela care atunci, cînd nimeni nu știa nimic despre mine, a fost primul care mi-a acordat o încredere deosebită ; acela fără de care poate că niciodată nu ați fi putut să ascultați vreo notă din muzica mea, iată pe scumpul meu prieten, Franz Liszt".

Există multe alte notații ale lui Wagner despre compozitorii lumii. Nu este cazul să insistăm asupra lor. Trecînd în revistă activitatea teoreticianului Richard Wagner, trebuie să înțelegem că retrospectiva istorică este pentru compozitor o „armă de luptă" iar dintr-un anumit punct de vedere, opera sa este rezultatul decantării marilor idei pe care și le-a apropiat investigînd, în *numele doctrinei sale muzicale,* istoria artei sunetelor. Tocmai de aceea, pe fondul ideilor subliniate pînă aici, încercăm în continuare să descifrăm una dintre problemele fundamentale ale concepției estetico-muzicale wagneriene, încercăm în continuare să decodificăm elementele istorice, muzicologice ale sistemului wagnerian de dramă muzicală. Cu profetica-i putere, analizînd evoluția artei veacului său, Denis Diderot presimțise „apariția unui om de geniu care va așeza adevărata tragedie pe scena teatrului liric, marele artist, marele poet, care va fi în același timp un muzician desăvîrșit realizînd unitatea operei de artă prin sinteza tuturor artelor reunite". În miezul veacului al 19-lea istoria impune apariția geniului visat de Diderot : Richard Wagner — creator al cărui ideal era Gesamstkunstwerk-ul, contopirea tuturor artelor într-una singură.

Wagner și visul lui Diderot

„Nimic nu este mai periculos în artă — scrie Wagner — decît lipsa capacității de a lua o decizie".

Nici unul dintre creatorii lumii nu și-a ridicat opera cu mai multă fermitate ca Richard Wagner. Fiecare etapă, fiecare opus este hotărît într-un moment definit al evoluției sale componistice, fiecare operă, de la *Rienzi* la

Parsifal, este scrisă în dorința unor clarificări, fiecare opus este rezultatul unor continue strădanii de autodepășire.

După ani de studii, după *Lohengrin*, înainte de a porni spre marile sale împliniri, căutînd în lucrările sale teoretice rădăcini în istoria muzicii pentru a-și putea dura „sistemul" (căci numai astfel, cum nota Wagner, „un artist poate redeveni capabil să se dăruie fără teamă operei sale"), Wagner începe prin a denunța erorile istoriei teatrului liric... Principala eroare : „aceea că dintr-un mijloc de expresie, muzica a devenit scop și reciproc, dintr-un scop expresiv drama a devenit doar mijloc".

Cucerirea primului aliat : Gluck

Născută din naturala comuniune a artei muzicale cu cea dramatică, opera a decăzut, crede Wagner, din lipsa de considerație a creatorilor pentru naturaleța raporturilor dintre poezie și muzică ; evoluția operei a suferit din pricina desconsiderării discursului muzical drept expresie a unei idei poetice ; evoluția operei a cunoscut faze de criză, din pricina idolatrizării ariei și virtuozității vocale.

Pornind de la aceste constatări, normal, Wagner și-l atașează drept prim aliat pe C. W. Gluck. „Revoluția lui Gluck, scria Wagner, nu a fost în realitate decît revolta compozitorului muzician împotriva cîntărețului fantezist... Desigur nu a fost Gluck primul creator al unor arii pline de sensibilitate și nici cîntărețul operelor sale primul model de interpretare expresivă... Dar incontestabil este faptul că Gluck a exprimat în mod conștient și profund, necesitatea unei expresii, conformă cu textul atît în arie cît și în recitativ".

Prin Gluck dreptul de a arhitectoniza, de a construi opera a revenit compozitorului, iar cîntărețul a devenit instrumentul intențiilor compozitorului, intențiilor acestuia de a exprima muzical conținutul dramatic al textului. „Gluck — scria Wagner —, a ridicat astfel un obstacol fundamental în calea amorului propriu stupid al cîntărețului virtuoz. Cu toate acestea, cercul problemelor nu a fost închis... căci recitativele, ariile, dansurile au rămas ireconciliabil izolate de Gluck ca și în opera dinain-

tea sa, iar pe planul raportului dramă—muzică, compozitorul a trecut chiar pe poziții dictatoriale..."

Ideile lui Gluck, cu măreția și limitele lor, găsesc totala împlinire, după părerea lui Wagner, în unele din operele lui Cherubini, Méhul și Spontini. „Prin graiul lui Spontini vorbește muzicianul absolut cinstit, convins că în domeniul operei nu se poate un pas în plus"... Și dacă am dori să facem un asemenea pas? se întreabă Wagner... Atunci, răspunde compozitorul, „să nu mai dictăm poetului, ci să colaborăm cu el..."

Se găsește în criză opera post-gluckistă, din pricina aservirii poeților... Încercînd să lege, să înțeleagă etapele evoluției artei muzicale, Wagner își va pleca însă fruntea în fața lui Mozart, genialității cu care Mozart a rezolvat, într-un fel, diferendul.

Mozart — un vizionar

„Mozart — insistă Wagner — nu a meditat asupra perspectivelor genului operei în plan estetic, dar el era atît de perfect de total muzician, încît prin opera sa putem înțelege poziția adevărată, exactă a compozitorului față de poet... Mozart — creatorul desăvîrșit, muzicianul absolut dintre compozitorii lumii, a fost cel ce ar fi putut rezolva de mult timp problemele operei, ale dramei muzicale, dacă ar fi găsit poetul capabil să-l sprijine... Dar Mozart nu a întîlnit un asemenea colaborator".

Prin simplitatea, măreția, noblețea instinctului său creator, Mozart a dat însă muzicii toată încărcătura poeziei, a dat operelor sale o forță de expresie, nemaiîntîlnită în creația succesorilor lui Gluck — și am adăuga — fapt esențial, nesubliniat în totalitatea semnificațiilor sale de Wagner, deși Mozart respectă tiparele de construcție ale epocii, Mozart este unic prin puterea de caracterizare dramatică a personajelor, de reliefare a ritmicii, evenimentelor, de creare a unor perfecte echivalențe sonore pentru sensul textului, de înlănțuire a etapelor acțiunii dramatice.

Mozart, genial om de teatru, pune bazele operei moderne, operei ce slujește adevărul dramatic, anticipînd așadar drama muzicală visată de Richard Wagner.

Hotărît să slujească unui singur zeu muzical —, drama muzicală, în numele idealului său suprem —, sincretismul artistic, Wagner ripostează (atunci cînd studiază istoria mai veche sau mai recentă a muzicii), oricăror tendințe de suveranizare a muzicii... Era deci firesc ca Rossini să devină pentru Wagner compozitorul care i-a stîrnit și prețuirea și reproșurile, prețuire pentru farmecul, spontaneitatea melodiei, reproș pentru anularea sensurilor dramatice. „Cu Rossini — nota Wagner — s-a terminat istoria propriu-zisă a operei". Opera s-a terminat prin Rossini — crede Wagner — deoarece muzicianul a fost recunoscut ca factor absolut, cu puteri nelimitate asupra acestui gen, iar gustul amatorilor a devenit criteriul suprem al creației. Opera s-a terminat prin Rossini — crede Wagner, deoarece orice idee de dramă a dispărut, singura sarcină a actorului fiind aceea de a fi purtătorul unei agreabile virtuozități.

Wagner: „Opera s-a terminat cu Rossini..."

„Cînd Spontini condamna odată cu el opera la moarte — scria Wagner —, el nu s-a înșelat, deoarece s-a referit la tendința de a pune pe primul plan elementele dramatice ale genului, dar fără a prevedea și posibilitatea apariției unui Rossini de a demonstra contrariul". „Și ce este de fapt — se întreabă Wagner —, istoria operei postrossiniene, dacă nu istoria melodiei de operă ?... „Dar procedeul lui Rossini, încoronat de un succes copleșitor, a îndepărtat inconștient pe compozitor de căutarea conținutului dramatic și de încercarea conștientă de a da muzicii o importanță dramatică. Esența melodiei — crede Wagner —, a devenit astfel stăpîna instinctului componistic.

În căutarea surselor de inspirație, compozitorii ajung astfel la valorificarea forței și frumuseții cîntecului popular, iar prima mare izbîndă o dobîndește, în acest sens,

Geniul creatorilor hărăziți să depășească momentele de criză

Carl Maria von Weber. „Prin folosirea melodicii populare germane, Weber făurește o operă originală și profund națională" scrie Wagner. Și așa cum subliniam într-un paragraf anterior, Wagner a avut o prețuire adîncă pentru noblețea și profunzimea celor trei opere scrise de Weber. În paginile volumului *Opera și drama,* Wagner nu insistă prea mult asupra sensurilor operei lui Weber, dar aclamînd, aici, modul în care marele compozitor german găsește resurse de originalitate, forță expresivă, progres muzical în melodica populară, își afirmă, în fapt, credința în continua evoluție a genului, afirmîndu-și încrederea în capacitatea operei de a se renuvela permanent prin geniul unor compozitori hărăziți să depășească orice momente de criză.

Elaborînd în anul 1851 eseul *Opera și drama,* Wagner studiază cele mai diverse aspecte ale evoluției artei lirice : raporturile dintre opera seria și opera buffa, dintre conținutul de idei și forma de expresie, totalitatea problemelor pe care le pune colaborarea poezie-muzică, relațiile dintre diversele laturi ale spectacolului liric, relațiile dintre cor-orchestră-soliști.

Istoria este permanent chemată în sprijinul formulării aserțiunilor, mai bine zis, diferite aspecte ale unor mari creatori ai talentului liric, sînt discutate din punctul de vedere al intereselor wagneriene, sînt atașate doctrinei, viziunii wagneriene. Ciudat însă că în paginile în care studiază evoluția operei, nu găsim referiri substanțiale despre *Fidelio*-ul beethovenian. Wagner vorbește însă pe larg despre importanța melodiei instrumentale beethoveniene. În același timp, locul lui Berlioz este analizat doar sub aspectul contribuțiilor pe care marele romantic francez le-a adus în planul orchestrei. O dovadă în plus că eseul *Opera și drama* este înainte de toate, o lucrare de clarificare estetică, rodul cugetărilor lui Wagner pe drumul elaborării sistemului său componistic iar selecțiile istorice urmăresc doar să susțină ideile ce-l preocupau în acel moment pe teoreticianul dramei muzicale.

Selecții istorice în numele unei idei dominante

Sub acest aspect trebuie să înțelegem și poziția lui Wagner față de creația lui Meyerbeer, pentru că, o știm, autorul *Hughenoților* este cel care duce la exces ruptura muzică-dramă. „Secretul muzicii lui Meyerbeer este efectul — scria Wagner —, dar un efect fără cauză, miracol, ce nu este posibil decît în muzica cea mai exterioară, folosind libretele lui Scribe, poet rutinat, cu un patos umflat, vehiculînd situații din cele mai confuze și plictisitoare, personaje de un ridicol extrem, realizînd potpuriuri dramatice, stupide amestecuri istorico-romantice, libertino-bigote, în același timp frivole și pioase". „Într-un efort orgolios de a impune operei strîmtele sale tipare — concluzionează Wagner — muzica lui Meyerbeer a pus în evidență nevoiașele, sărăcăcioasele, sterilele cadre ale acestor forme".

Frecventele notații ale lui Wagner împotriva lui Meyerbeer au virulența unui pamflet, dar trebuie să subliniem aici și faptul că oricîtă dreptate ar avea Wagner, atunci cînd judecă sub diverse unghiuri epigonismul lui Meyerbeer, greșește radical, punînd sub semnul întrebării vocația muzicală a compozitorului, pentru că în realitate (și cronica lirică a ultimului veac confirmă o asemenea idee), Meyerbeer reprezintă un moment ce nu poate fi anulat printr-o simplă trăsătură de condei, Meyerbeer reprezintă un moment în istoria genului, moment ce trebuie luat în considerație.

Despărțindu-se de cercetarea istorică, Wagner atacă în continuarea studiului său *Opera și drama* (în capitole intitulate *Spectacolul și esența poeziei dramatice* și *Poezia și muzica în drama viitorului)* — avînd bineînțeles drept model idealurile sincretismului artistic — unele probleme de gramatică, de stilistică, de estetică a dramei muzicale pe care o preconiza. „Arta perfectă, arta care pretinde și influențează cu adevărat omul — scria Wagner, neadmițînd nicicînd muzica — valoare estetică de sine stătătoare — va avea nevoie întotdeauna de trei mijloace de expresie : gestul, muzica, poezia". „Numai în arta completă, în dramă, putem comunica — afirma Wagner — în totalitate concepția unui om de mare expe-

rienţă şi aceasta numai pentru că, într-un asemenea caz, devine posibilă valorificarea tuturor facultăţilor artistice ale omului. Într-un asemenea caz, intenţia poetică poate acţiona din plin asupra sensibilităţii...“ Iar totala fuziune poezie-dramă este absolut necesară, deoarece, după expresia lui Wagner, germenele generator al dramei muzicale este intenţia poetică, germene care dă muzicii motivul zămislirii, subiectul pasiunii.

Încercînd să definească toate elementele constitutive ale operei şi să stabilească locul lor şi relaţiile lor în construcţia dramei muzicale, Wagner insistă pe larg, în ultima secţiune a studiului său despre operă, asupra unor detalii constructive. În acest cadru limpezeşte compozitorul diferite probleme de morfologie, sintaxă şi stilistică muzicală, de la aspectele leitmotivului, melodiei infinite şi rolului orchestrei, la modalitatea de întrupare a idealului „expresie unitară — conţinut unitar“. „O asemenea expresie unitară — scria Wagner — singura capabilă să determine un conţinut unitar — este aceea care, în fiecare moment, include în sine, intenţia poetică“. Aceasta este în fapt „opera de artă a viitorului“, căreia îi dedica Wagner în anii de la mijlocul secolului trecut, scrierile sale teoretice. Dar cum nota compozitorul, „înfăptuitorul acestei arte a viitorului, nu poate fi altul decît artistul prezentului ce trăieşte prezentul în numele viitorului, aspirînd necontenit spre acest viitor“. Şi după *Tannhäuser* şi *Lohengrin*, după opera de clarificare teoretică, nu s-a dovedit Wagner prin *Tetralogie*, *Tristan*, *Maeştrii cîntăreţi* şi *Parsifal*, artistul care deschidea una din marile cărţi ale viitorului ?

Detalii constructive

Creîndu-şi opera componistică de-a lungul a cinci decenii ale secolului trecut, Richard Wagner este din plin, fiul veacului său, este determinat şi justificat de mişcarea de idei estetice a timpului în strădania sa de a da răspuns unor probleme artistice majore ale epocii sale.

Richard Wagner îşi desfăşoară activitatea în deceniile în care se interferează principiile clasicismului şi romantismului, în care filozofii, esteticienii timpului îşi pun cu acuitate problemele locului muzicii în viaţa spirituală, în

deceniile în care se „întîlnesc" sistemele estetice ale lui Kant, Schlegel, Schelling, Schopenhauer. Fără a-și demonstra adeziunea, fidelitatea pentru unul sau altul din aceste sisteme, construindu-și edificiile componistice sau teoretice, Wagner este influențat, preia, cum s-a spus, din filozofia epocii cîteva idei de prim ordin : de la Schelling premizele conceptiei colaborării artelor, de la Hegel, ideea organicei legături a unor componente artistice ; de la Schopenhauer deprinderea de a înțelege și interpreta muzica dintr-un unghi filozofic, viziunea asupra tragicului (ceea ce a fost definit mai tîrziu, drept sentimentul tristanesc), iar din scrierile lui Feuerbach (așa cum va recunoaște chiar Wagner într-una din paginile sale), va prelua „imaginea ideală a artistului".

Determinări și justificări

Personalitate tipic romantică, Wagner respinge cu hotărîre și consecvență estetica hanslickiană, ideea muzicii absolute, puriste, teoria care definește muzica drept forme sonore în mișcare, militînd continuu, pentru înțelegerea muzicii pe linia concepției poetico-programatice, fundamentată de Liszt și Schumann.

Entuziast căutător de drumuri noi, artist tipic romantic, veșnic dornic de a se autodepăși, Wagner este mereu preocupat —, ca de altfel mulți dintre contemporanii săi —, de viitorul artei, de destinul istoric al muzicii. Multe dintre tezele lui Wagner sînt desigur exagerate, intolerante, subiective, nu depășesc cadrele unui idealism romantic, nu se constituie într-un sistem estetic. Dar dincolo de limitele unor teze și impasul la care ajunge compozitorul-teoretician din pricina unor exclusivisme (cum s-a spus, din pricina iluziei de a avea monopolul asupra unor idei asupra adevărului), o valorificare critică a moștenirii teoretice wagneriene oferă cercetătorilor o sumă de idei de actualitate, idei ce impun prin consecvența urmăririi unor motive de ordin filozofic, estetic, sociologic, psihologic, idei, teze ce impun prin încercarea de a ridica problemele artei sunetelor în sfera unor probleme estetice, filozofice, prin strădania de a integra structurile muzicale în cele ale teoriei artelor.

Comandamentele sociale ale artei muzicale

Una dintre ideile ce-l preocupă permanent pe esteticianul Richard Wagner : relația dintre comunitatea umană, dintre colectivitate și artă și de aici, pe de o parte, respectul său pentru popor ca făuritor al unor mari valori culturale, drept creator (cum spune Wagner, al unor fundamente spirituale), iar pe de altă parte, sublinierile sale în privința necesității ca opera muzicală să se adreseze comunității umane, să-i îmbogățească, să-i contureze spiritualitatea. „Numai o nevoie comună este o nevoie reală — scria Wagner ; singură nevoia adevărată, reală, are dreptul la satisfacere ; singură satisfacerea unei adevărate nevoi, este necesitate și numai comunitatea umană, colectivitatea, pot determina necesitatea socială" iar *Opera de artă a viitorului,* categorie obsedant vehiculată de Wagner, trebuie să pornească de la asemenea comandamente sociale. Richard Wagner (marele admirator al vechiului stat elin ce acorda atîta grijă relației „artă—public") condiționează triumful acestei „opere a viitorului" de „instaurarea unei organizări politice a oamenilor care, corijînd imperfecțiunile statului antic, să poată fonda o ordine a lucrurilor, în care relațiile dintre artă și viața publică să renască, dar mai nobile, dacă este posibil, și în orice caz mai durabile", și numai în aceste condiții, cum spunea Wagner, „arta devine bucuria vieții, bucuria colectivității".

Participant la Dresda, la mișcările revoluționare ale anului 1848, Wagner scrie în anul 1849 studiul *Arta și Revoluția* în care insistă asupra semnificațiilor recunoașterii artei ca produs social, văzînd în revoluția socială, chezășia „operei de artă a viitorului". „Arta veritabilă nu se va putea ridica la o situație demnă decît pe umerii marii noastre mișcări sociale ; ele au același scop, pe care nu-l vor putea atinge decît dacă-l recunosc în comun. Acest scop este omul puternic și frumos. Revoluția îi va da forță. Arta îi va da frumusețe".

„Ar putea exista o artă veritabilă și sinceră — se întreba Wagner — acolo unde ea nu este izvorîtă dintr-o viață, ca expresie a unei comunități libere, conștientă de sine ? „...Cu siguranță nu !" — răspunde compozitorul...

Conștient că numai într-o societate eliberată de domnia banului poate înflori o artă adevărată în care regăsești bucuria de a trăi (deși Wagner nu va depăși întotdeauna cadrul unei viziuni utopice și sentimentaliste), Wagner ca și toți marii revoluționari ai veacului, ca și predecesorul și învățătorul său Beethoven — visează o epocă în care „vom deveni cu toții oameni frumoși, puternici, cărora lumea să le aparțină ca o sursă veșnic inepuizabilă de superioare bucurii artistice".

Cerințele autenticității

„Omul aparține naturii, așa cum arta aparține omului". Cu această afirmație își începe Wagner unul dintre studiile sale fundamentale *Opera de artă a viitorului.*

Pentru Wagner, arta sinceră, arta veritabilă nu poate fi decît expresia vieții și tocmai de aceea, orice mișcare artistică înnoitoare, orice creație, trebuie să pornească de la cerințele vieții, cerințele autenticității. „Arta veritabilă — scria Wagner — nu poate exista atîta timp cît creațiile sale nu sînt supuse legilor naturii ci capriciului despotic al modei... Așa cum omul nu este liber, decît atunci cînd nu va mai avea motive să roșească în raporturile sale cu viața..."

Naturalețea, autenticitatea, legitatea, firescul (ca inteligență a valorificării experiențelor trăite — cum spunea compozitorul), Wagner le vedea doar într-o artă capabilă să depășească stadiile hedoniste, cerințele de amuzament, într-o artă capabilă să îmbogățească sufletul, să dea răspunsuri unor probleme pe care și le pune omul făurindu-și viitorul, perfecționîndu-și cadrele vieții sociale, o artă capabilă să ajute umanității să-și șlefuiască necontenit spiritualitatea.

În permanentă căutare a adevărului artistic, a locului artei în viața oamenilor, Wagner încearcă să aducă și cîteva clarificări în legătură cu noțiunea de modernitate, atacînd (expresia îi aparține) „viciul modei".

Modă și modernitate

„Numai în condițiile în care vor fi abolite condițiile care duc la domnia modei — scria Wagner în eseul *Opera de artă a viitorului* — vor exista condițiile artei veritabile. Moda este doar un stimulent

artificial, ce nu răspunde unor nevoi firești, și desigur tot ce nu corespunde unei nevoi reale este arbitrar, absolut, tiranic. Iată pentru ce moda este cea mai plicticoasă și insensibilă tiranie creată de ființa umană". „Moda — continuă Wagner — forțează simțul natural pentru frumos al omului să adore urîtul; ucide sănătatea pentru a da cîmp liber maladiei, distruge forța, vigoarea omului, pentru a-l face să-și găsească plăcere în slăbiciune".

Pentru Wagner, moda nu „inventează" decît mașinal, iar mașinalul nu poate avea legătură cu artisticul. „Esența modei — scrie Wagner — este totala monotonie". Și ridicîndu-se împotriva modei, împotriva oricăror încercări de corupere, de degenerescență a artei, întrebîndu-se permanent, așa cum o face într-o scrisoare către Berlioz „care trebuie să fie condițiile artei pentru a putea să insufle publicului un respect inviolabil ?", Wagner vede o artă modernă, o „artă a viitorului", într-o artă care să corespundă nevoilor vieții și cetății umane, o artă „care să poată fi oferită poporului" „cu siguranța de a fi perfect înțeleasă", o artă care să poată face inteligibile colectivității „scopurile cele mai profunde ale omenirii".

Concepîndu-și eseurile, elaborînd opera sa teoretică, definindu-și conceptele estetico-muzicale, Wagner ajunge adesea la probleme de sociologie, psihologie și pedagogie a artei. Și în acest amalgam de idei, definiri, opinii, întîlnim și cîteva interesante notații cu privire la etica artei. Criticînd creația dedicată înainte de toate divertismentului, atacînd „arta devenită proprietate particulară a unei clase de artiști" sau demascînd intențiile de ermetizare ale unor pseudomuzicieni, Wagner denunță permanent, cu hotărîre, „arta a cărei natură este mașinalul, al cărui scop este banul și al cărei pretext estetic este distracția celor plictisiți". Pentru Wagner, muzicianul ideal este artistul sincer, lipsit de egoism, artistul capabil să se ridice împotriva viciului, artistul care respectă viața, artistul care nu caută propria sa satisfacție ci știe să slujească interesele generale. Legile eticii artistice promulgate de Wagner stau astfel alături de tezele celor mai înaintați muzicieni ai timpului, stau

Legile eticii artistice

alături am spune de legile eticii beethoveniene, de preceptele morale notate de Schumann.

Socotind reflecția teoretică drept o activitate absolut necesară unui artist autentic, unui muzician care vrea să defrișeze terenuri noi, Wagner ne oferă în aceeași ordine de idei și cîteva notații asupra criticii artistice a timpului, asupra statutului criticii muzicale în frontul artistic.

În pagini de mare forță publicistică, Wagner solicită „o critică revoluționară, cu sentimente viguroase, aptă pentru analize dar și pentru sinteze, în continuă opoziție cu critica ce conservă rutina, cu critica incapabilă să examineze și să coordoneze". Wagner cere criticilor muzicali seriozitate, probitate, judecată ghidată și de sentiment și de inteligență, descoperirea și fortificarea oricăror tendințe care duc la victoria marii muzici...

Mai trebuie să adăugăm totuși că critica s-a dovedit un teren mai dificil pentru marele compozitor, căci altfel cum ne-am putea explica subiectivismele wagneriene, asprimea, lipsa de înțelegere cu care a privit pe unii dintre marii săi contemporani ?

Rămînînd în continuare în planul ideilor wagneriene, să detașăm unul din principiile ce asigură, după opinia compozitorului, valabilitatea operei de artă... Fără să analizeze una dintre problemele esențiale ale esteticii muzicale, aceea a raportului dintre național și universal, Wagner sesizează, în schimb, din acest punct de vedere, cîteva aspecte de indiscutabilă importanță. Pentru Wagner, opera de artă a viitorului trebuie să fie „o formă ideală, pur umană, chemată a transforma obiceiurile naționale, în obiceiuri pur umane, supuse numai legilor eterne". O cale pentru atingerea acestui ideal, Wagner o vede în apelul prioritar al compozitorului la mit, la legendă. „Mitul — scria Wagner — este poemul primitiv și anonim al poporului și îl găsim în toate epocile preluat, înnoit fără încetare de marii poeți ai perioadelor de cultură". „Legenda — scrie în alt loc Wagner — indiferent cărei

Mitul — poemul poporului

epoci sau națiuni îi aparține, are avantajul de a cuprinde numai omenescul pur al epocii sau al națiunii respective, și de a-l prezenta într-o formă izbitoare, originală și deci inteligibilă de la prima aruncătură de ochi. O baladă, un refren popular sînt de-ajuns pentru a vă înfățișa într-o clipă acest caracter în trăsăturile lui cele mai hotărîte și mai frapante.

Parcurgînd sutele de pagini ale scrierilor teoretice ale lui Richard Wagner ai, rînd pe rînd, revelația creatorului care se confensează în legătură cu izvoarele operei sale, compozitorului care caută rădăcini în istorie pentru inovațiile sale (și în primul rînd pentru marea idee a fuziunii artelor), teoreticianului, artistului creator care militează și cu ajutorul cuvîntului, pentru durabilitatea artei, pentru suflu înnoitor în orice activitate.

Richard Wagner are mereu nostalgia amintirilor și voluptatea pledoariilor ; Wagner găsește mereu expresiile marilor tribuni, după cum știe să folosească în rîndurile sale, toate armele unui pamfletar.

Solicitînd omului de artă orizont filozofic, idei de altitudine, ținută etică, R. Wagner a dat prin operele sale, prin luptele și prin scrierile sale teoretice, exemplul unui militant pentru o artă, pentru o creație capabilă din plin să contribuie la modelarea personalității umane.

CTITORI

CONSTANTIN DIMITRESCU — MUZICIAN DE CONȘTIINȚĂ PROFESIONALĂ ȘI CIVICĂ

Încercînd să vă înlesnim apropierea de marile teritorii ale istoriei artei muzicale, detașînd locul pe care l-a avut muzica în toate epocile gîndirii umane, „centrăm" fișele noastre în jurul celor mai diferite teme filozofice, estetice, literare, științifice, muzicografice. Revenim însă mereu, leitmotivic, cu suverană bucurie, la marile personalități ale culturii românești, preocupați să subliniem sensul unor direcționări creatoare, să luminăm epoci de istorie națională, să evidențiem contribuții de universală semnificație. În acest sens, important ni se pare înainte de toate serialul în care recompunem epoci de viață și creație, reconstituim drumurile în istorie ale unor personalități ale muzicii românești, reliefăm locul unor momente din istoria artei naționale.

Continuăm „audițiile" propunîndu-vă cîteva elemente de referință asupra vieții și activității lui Constantin Dimitrescu, ctitor al școlii violoncelistice românești, strălucit organizator al vieții de concert în deceniile de la întretăierea ultimelor două secole, muzician-umanist, muzician-militant, muzician de înaltă conștiință profesională și civică și ne folosim pentru a străbate acest itinerariu, de documentele pe care ni le-a oferit lucrarea dedicată lui C. Dimitrescu de Elisabeta Dolinescu, volum apărut în Editura Muzicală.

C. Dimitrescu ocupă un loc de frunte în istoria violoncelisticii românești, componisticii, pedagogiei instrumentale, activităților muzicale camerale. În catalogul

Puterea multilateralității

întocmit de E. Dolinescu găsim 32 de piese pentru pian, 18 piese pentru violoncel, 7 cvartete, 3 concerte pentru violoncel, zeci de piese de muzică simfonică și de scenă. Într-o epocă în care muzica românească pornea pe drumul marilor ei înfăptuiri (după realizările lui A. Pann, C. Miculi, Al. Flechtenmacher), C. Dimitrescu este un muzician de largă cuprindere și în această multilateralitate, trebuie să vedem, să înțelegem locul său în istoria artei românești.

Coleg de școală și animat de aceleași idealuri cu un alt ctitor de cultură românească —, George Stephănescu, C. Dimitrescu este permanent stăpînit de dorința de a demonstra puterile muzicale ale pămîntului românesc. Violoncelist — concertist, dirijor de orchestră simfonică, violoncelist în Orchestra Teatrului bucureștean, compozitor atent la necesitățile timpului, la nevoile vieții muzicale bucureștene și învățămîntului muzical, profesor la Conservator, Constantin Dimitrescu este un muzician complex, talentat. În prima orchestră simfonică a țării, în ansamblul orchestral al teatrului, în clasele Conservatorului, C. Dimitrescu este un promotor al muzicii românești și istoria îi oferă pe bună dreptate prețuirea cu care-și înconjoară ctitorii.

Biografia lui C. Dimitrescu ne vorbește înainte de toate despre marele rol al îndrumătorului, al profesorului în viața unui artist. Copilul născut în 1847, la Strîmbei pe Valea Teleajenului, aduce în 1860 la București, la Școala lui Manciu, la Institutul vocal-instrumental și după 1864 la Conservator, o mare dragoste de muzică, dar talentul său înflorește avînd în preajmă, din anii tinereții, lumina unui desăvîrșit profesor : Alexandru Flechtenmacher.

Veghea lui Flechtenmacher

Așa cum Caudella va intui peste ani la Iași, din primul moment, geniul lui Enescu, Alexandru Flechtenmacher își dă seama, ascultîndu-l pe copilandrul Dimitrescu, că se găsește în fața unui talent deosebit și cu fermitate, cu înaltă conștiință pedagogică, veghează la formarea muzicianului. Sub îndrumarea lui Alexandru Flechtenmacher (director al Conservatorului din București), Constantin Dimitrescu susține la 15 ani primul său recital. Flechtenmacher îl îndrumă pe tînărul violoncelist și spre studiul compoziției, dirijatului, iar la absolvirea Conservatorului, îl va ajuta să obțină bursa necesară pentru continuarea studiilor la Viena, la Paris.

Tînărul Dimitrescu se mai bucură și de sprijinul altui profesor generos și talentat : Eduard Wachmann, muzicianul care pune bazele, și va conduce timp de 40 ani, Orchestra Simfonică din București. (Într-unul din primele concerte ale Orchestrei bucureștene, cîntă de altfel și tînărul Constantin Dimitrescu). Sub oblăduirea lui Flechtenmacher și Wachmann se mlădiază deci personalitatea marelui muzician.

Trainica prietenie a lui Stephănescu

Alături de profesori de marcă, deschizători de orizont, la formarea lui Dimitrescu a contribuit, în egală măsură, prietenia sa cu mari oameni de cultură ai timpului, și în primul rînd trebuie să-l amintim aici pe George Stephănescu. La București, în clasele Conservatorului în care învăța cu Flechtenmacher, Dimitrescu are drept coleg pe George Stephănescu, compozitorul, dirijorul care a pus temelia Operei bucureștene, muzicianul prin a cărui muncă, știință, perseverență, au fost puse bazele teatrului liric românesc. Între studenții Dimitrescu și Stephănescu se stabilesc la Conservatoarele din București și Paris — și mai tîrziu în anii de luptă din deceniile 9 și 10 ale secolului trecut, ani de luptă pentru triumful valorilor artistice românești — temeinice legături prietenești.

Dimitrescu și Stephănescu sînt animați de aceleași năzuințele patriotice. Dimitrescu și Stephănescu știu că principala lor sarcină este ridicarea activităților muzicale

românești la cotele atinse de mișcarea artistică în marile centre muzicale ale lumii.

Ani în șir, Dimitrescu și Stehpănescu stau pe aceleași baricade muzicale, ani în șir, Dimitrescu și Stephănescu sînt conducători de front muzical, făurind prin exemplul lor, un climat muzical bucureștean dominat de profesionalism și probitate. Prietenia dintre Dimitrescu și Stephănescu reprezintă unul dintre cele mai frumoase exemple de amiciție muzicală din istoria artei noastre și multe dintre biruințele artei timpului se explică prin această profundă colaborare artistică...

Un alt element ce ne explică biografia lui Constantin Dimitrescu : cunoașterea vieții muzicale, adînca sa implîntare în arta epocii.

Suflul Europei muzicale

În septembrie 1867, tînărul Dimitrescu poposește la Viena iar George Stephănescu, celălalt bursier al statului român se îndreaptă spre Paris. În clasa lui Karl Schlessinger, violoncelistul Constantin Dimitrescu își însușește înalta știință a vremii. În primul an de Conservator, la Viena, cîntă în public acompaniat de Orchestra Conservatorului, primul concert al lui Franchomme. Trăiește cu bucurie în climatul muzical al Vienei. Ascultă cu nesaț creațiile lui Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Wagner. Îi scrie entuziasmat prietenului Stephănescu la Paris, despre concertele lui Joachim, Anton Rubinstein, ale celebrului violoncelist Davîdoff. Cu un certificat semnat de Schlessinger, Constantin Dimitrescu se îndreaptă spre Paris — cealaltă metropolă muzicală a vremii. La examenul de admitere reușește printre primii, învingînd 20 de concurenți. Devine elev al lui Franchomme. Ca și la Viena, trăiește din plin în viața muzicală a timpului, apropiindu-și creațiile lui Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Franck, Chabrier. Cu Henri Reber va studia la Conservator, armonia și contrapunctul. Alături de George Stephănescu este nelipsit de la *Concertele Lamoureux*. Fericit, participă ca violoncelist la cîteva serate de muzică de cameră. Franchomme dorește să-i ofere postul de prim violoncelist la Opera din Paris. Dimitrescu refuză. Do-

reşte să se întoarcă la Bucureşti. Îl aşteptau atît de multe de făcut în ţara care-i era atît de dragă.

La Viena şi Paris (aşa cum de altfel o va face mai tîrziu şi George Enescu în anii săi de studiu în aceste oraşe), Dimitrescu trăieşte în atmosfera muzicii europene, înţelege drumurile muzicii europene, se pregăteşte pentru marile bătălii pe care le va desfăşura la Bucureşti, pentru promovarea artei sonore.

Muzician multilateral, Constantin Dimitrescu îşi înscrie în primul rînd numele în marea Cartă a muzicii româneşti, drept un pionier al activităţilor camerale, al literaturii de cvartet.

Violoncelist virtuoz (concertele sale ca solist al Orchestrei bucureştene s-au bucurat, ani în şir, de preţuirea publicului şi a criticii), profesor de Conservator, compozitor de muzică simfonică, de lucrări destinate teatrului liric, Constantin Dimitrescu este un pasionat al muzicii de cameră şi al Cvartetului de coarde înţelegînd, din primii ani de activitate, locul muzicii de cameră în evoluţia instrumentiştilor şi publicului. În 1879, interpretează împreună cu o formaţie bucureşteană lucrări de Mozart, Mendelsohn-Bartholdy. În acelaşi an, în casa lui Th. Aman, Cvartetul „Dimitrescu" interpretează lucrări de Schumann şi Mendelsohn-Bartholdy. În 1880, Dimitrescu pune bazele, (alături de fraţii Schipek), unui ansamblu cameral profesionist.

Pasionat al muzicii de cameră

Ateneul Român găzduieşte curînd, datorită lui Dimitrescu, primele manifestări de muzică de cameră, primele seri de cvartet. Cronicarii de la „Lyra Română", „Femeia Română", „L'Indépendance Roumaine", remarcă ţinuta artistică, nivelul serilor în care s-au interpretat *Cvartetul în fa major* de Beethoven, *Cvartetul în la minor* de Schumann, *Cvartetul în Do major* pentru pian, vioară, violă şi violoncel de Mendelssohn-Bartholdy. „Este un mare merit pentru oamenii tineri a se consacra interpretării capodoperelor muzicii clasice şi a cultiva gustul publicului pentru această muzică" — nota la 20 martie 1880 cronicarul ziarului „L'Indépendance Roumaine".

Ctitor de cultură, C. Dimitrescu rămîne în istoria vieții muzicale naționale drept unul dintre creatorii care au înțeles puterea, unica putere modelatoare a capodoperelor muzicii de cameră.

Pionier al muzicii de cameră românești, Constantin Dimitrescu își îndreaptă cu ardoare preocupările componistice spre crearea unor lucrări de muzică de cameră românești, opusuri care vor sintetiza, de altfel, întreaga sa experiență interpretativă. Ca și mulți alți virtuozi ai timpului, C. Dimitrescu este preocupat și de compoziție și izbînzile sale în planul muzicii de cameră sînt supreme, umbrind, poate, pînă la urmă, „istoria" virtuozului.

Cvartetele lui Dimitrescu

În salonul lui Titu Maiorescu frecventat de C. Dimitrescu, cvartetele compozitorului român se impun atenției generale. Publicul bucureștean devine tot mai conștient de valoarea compozitorului de muzică de cameră. Compozitorul C. Dimitrescu impune cu cutezanță în viața muzicală a țării cvartetul, iar lucrările sale, vor deschide drumul atîtor succese ale componisticii românești în acest plan.

Pionier al activităților muzicii românești în domeniul muzicii de cameră, C. Dimitrescu, compozitorul, pedagogul, solistul, orchestrantul se dovedește decenii în șir, și un organizator muzical de talent ce înțelegea că numai prin contribuția marilor muzicieni și pe terenul inițierii unor activități muzicale vor putea fi rezolvate mulțimea problemelor ce stăteau în bătălia pentru formarea publicului, pentru ridicarea ansamblurilor românești.

În 1894, C. Dimitrescu este numit șef al Orchestrei Teatrului Național. Exigent, riguros, sever, selecționînd cu atenție și responsabilitate artistică cadrele de instrumentiști, avînd o grijă deosebită pentru varietatea și ținuta repertoriului vehiculat în antracte, C. Dimitrescu desfășoară în teatru o activitate de mare eficiență, oferind Capitalei o orchestră de calitate.

Izvoarele autorității artistice

Autoritatea sa în viața muzicală venea indiscutabil din exemplul pe care-l oferea tuturor. Autoritatea, forța, puterea sa creatoare manifestată în zeci de lucrări veneau din credința cu care slujea interesele muzicii și ale publicului.

Sorbind învățături din comorile artei populare, participînd prin muzica sa, la toate manifestările patriotice, susținător pasionat al tuturor activităților dedicate educației muzicale a publicului, șlefuindu-și necontenit arta componistică și interpretativă, cultivînd dragostea tinerilor pentru marile valori ale trecutului, colaborator și prieten apropiat al cărturarilor vremii, C. Dimitrescu este un muzician-umanist, forța și originalitatea sa constînd — cum scrie Elisabeta Dolinescu, „în amploarea umană a manifestărilor sale, arta sa simplă și spontană identificîndu-se cu viața sa".

Într-o epocă în care nemuritori cărturari se dăruiau luptei pentru luminarea poporului, C. Dimitrescu, apostol al muzicii, încrezător în puterile formative ale artei sonore, „cîntînd cum a trăit, trăind cum a cîntat" (cum nota un cronicar al vremii), este un deschizător de drumuri prin valorile componisticii sale dar și prin neostenitele sale eforturi de a face cunoscute în sălile noastre de concert, marile valori ale artei universale.

Un pedagog de vocație

Mai presus poate de toate virtuțile, Dimitrescu a fost un pedagog de vocație, unul dintre primii mari profesori căruia muzica românească îi datorează o școală, elevi, un îndrumar, un concept pedagogic.

Secolul nostru cunoaște de la Casals și Piatigorski, la Mainardi și Șafran nume de primă mărime în arta violoncelistică. Epoca acestor mari virtuozi a fost pregătită prin secole de creație a făurarilor de instrumente, ale compozitorilor, pedagogilor. Lucrările solistice dedicate acestui instrument au apărut tîrziu. Luigi Boccherini dă la sfîrșitul celui de al 18-lea secol, strălucire solistică violoncelului.

Contribuții hotărîtoare la istoria violoncelisticii și pedagogiei instrumentale aduc Michele Corette, Bideau, Chevillard (ultimii doi autori ai unor manuale adeseori citate de Dimitrescu), Fr. Dotzauer, autor al unei celebre metode, Bernard Romberg, cel care a statornicit o serie de reguli pentru digitația violoncelistică pînă astăzi folosite. (Tot în paranteză fie spus, Romberg a cîntat la Iași în 1809, compunînd de altfel cu numărul de opus 46 cîteva *Capricii pe melodii moldovenești*).

Trăsăturile pedagogiei lui Dimitrescu

La lista acestor nume, ce explică marile drumuri ale violoncelisticii în acest secol, trebuie indiscutabil adăugat Constantin Dimitrescu, ctitor de școală, virtuoz de talie europeană, pedagog de vocație, sintetizînd pentru generații de violoncelișți (o mărturisește Dimitrie Gh. Dinicu în cartea sa *Contribuții la arta interpretării muzicale*) cuceririle artei violoncelistice ale timpului său.

Elisabeta Dolinescu, autoarea monografiei pe care am folosit-o în redactarea „fișei" noastre, amintește printre trăsăturile caracteristice pedagogiei violoncelistice promovate de C. Dimitrescu : subordonarea artei instrumentale muzicii (să pleci de la muzică la violoncel și nu invers, îmi amintea cîndva o vorbă preferată a lui C. Dimitrescu, Dimitrie Cuclin, unul dintre elevii profesorului la clasa de orchestră a Conservatorului bucureștean), o permanentă grijă pentru individualizarea lecțiilor (încercînd să descopere în fiecare discipol, fondul aperceptiv, dozîndu-i impulsurile creatoare, interpretative în raport cu acest fond), îndrumarea spre un studiu aprofundat, susținut nu de o încordare somatică ci de una psihică, stabilind, statornicind în această direcție, o serie de reguli de interpretare ce s-au păstrat pînă în zilele noastre.

Asimilînd marile idei ale pedagogiei vremii, Constantin Dimitrescu a fost întemeietorul unei școli violoncelistice care a contribuit la formarea tuturor generațiilor de violoncelișți români, de la cea a lui Dimitrie Dinicu la aceea a elevilor lui Serafim Antropov.

Decenii în șir, la pupitrele Filarmonicii bucureștene, Operei bucureștene, pe estradele solistice s-au aflat elevii

lui Dimitrescu. Printre ei, nume cunoscute în istoria artei noastre interpretative : Bursuc, Moțoi, Wiest, Ernest Narice, George Georgescu. George Georgescu a absolvit Conservatorul bucureștean în 1910 la clasa lui C. Dimitrescu.

Între profesor și elevul încununat de glorie au existat ani în șir, relații de adîncă prietenie, așa cum cu decenii în urmă, a existat o asemenea relație între Constantin Dimitrescu și profesorul său Alexandru Flechtenmacher.

SUPRAVIEȚUIREA LUI TUDOR CIORTEA

Brecht spune undeva că principalul nu este să fii puternic în viață, ci să supraviețuiești.

În iulie 1986, după un concert pe care l-am prezentat la Brașov, am vizitat camera memorială a lui Tudor Ciortea din Schei și în cimitirul de alături, am privit îndelung lutul, piatra și iarba ce stau peste inima lui și știam că în Carpații veșnici care ne înconjură, care l-au dat și care l-au reprimit pe vecie stă atotputernicia, supraviețuirea lui Ciortea, unul dintre marii creatori pe care Transilvania i-a dăruit țării în acest veac.

„În viață stă destinul tău" spunea Epictet.

Viața lui Tudor Ciortea a fost ridicată în munții aceștia nu cu gîndul puterniciei ființei sale asupra altora, ci cu cel al supraviețuirii. Supraviețuirea lui Ciortea vine din continuarea unor idei de veacuri. Supraviețuirea lui Ciortea vine din *Passacaglia* și *Toccata*, din *Concertul pentru orchestră de coarde*, din *Variațiunile* pe o temă de colind, din *Suitele pe teme populare*, din *Cvintetul de coarde și pian*, din *Octet*, din *Sonate*, din *Balade galbene*, cîntece și madrigaluri din *7 Strigături și o mustrare*, din zeci de lieduri, din ștanțele muzicale pe care le-au căpătat prin Ciortea, Eminescu, Arghezi, Blaga ; supraviețuirea lui Ciortea vine din acea profundă carte despre monumentele Cvartetelor beethoveniene ; supraviețuirea lui Ciortea vine din dragostea cu care interpreții îl cîntă și-l vor cînta mereu.

S-au scris zeci de pagini despre paginile de muzică ale lui Tudor Ciortea.

Poate că aș fi cel mai puțin îndrituit să vorbesc despre supraviețuirea lui Tudor Ciortea în noi... Nu i-am fost

nici student ; nu am fost nici membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor în zilele în care Tudor Ciortea a fost Vicepreședintele ei ; nu am băut nici măcar la aceeași masă un pahar de vin, dar am tot dreptul să vorbesc despre Tudor Ciortea pentru că i-am ascultat mult din muzică, i-am privit mult partiturile, am subliniat adeseori rîndurile studiilor sale muzicologice, pentru că din toamna anului 1982, de la despărțirea din Sala Kalinderu, mă gîndesc mereu la el ca la toți cei mari pe care i-am întîlnit pe acest Pămînt, pentru că port în mine întîlniri de neuitat cu Tudor Ciortea în săli de concert, prin munții Brașovului, în fața orgii de la Sf. Iosif, în plimbări comune pînă în Piața Kogălniceanu, pentru că îl port mereu în mine prin dragostea cu care-l auzeam vorbind mereu despre Aurel Ciortea, tatăl său, profesor de matematică la Liceul *Andrei Șaguna,* despre Gheorghe Dima, marele ctitor al Conservatorului din Cluj, despre profesorii săi Paul Dukas, Nadia Boulanger despre cursurile de filozofie ale lui Nikolai Hartmann ; am tot dreptul să vorbesc despre Tudor Ciortea pentru că în săptămîna trecerii sale în neființă, Vera Proca Ciortea mi-a spus în felul ei inimitabil : „Nu-ți închipui, Iosif Sava, ce bucurie i-a adus lui Tudor, vorbind acum două săptămîni despre Fugile lui Bach... Numai duminica trecută nu s-a uitat la televizor... Începuse să-și piardă conștiința..." Am tot dreptul deci să vorbesc despre supraviețuirea lui Tudor Ciortea dar nu numai în mine ci în noi toți, prin seninătatea și echilibrul său, prin orizontul minții sale, prin dragostea cu care a înțeles toată muzica veacurilor dar (caz atît de rar la septuagenari) și pe tinerii săi colegi în ani în care li se împotriveau mari spirite și cînd le lua apărarea doar Tudor Ciortea.

Ca la toți cei mari pe care i-am întîlnit

Destinul își are originea înăuntrul indivizilor

Rilke scrie undeva că ceea ce numim destin își are originea nu în afara ci înăuntrul indivizilor... Tudor Ciortea are și va avea un destin luminos pentru că în el a fost numai lumină.

Steaua lui Tudor Ciortea s-a ridicat într-o generație cînd mulți dintre reprezentanții artelor veneau spre Conservatoare fără licee terminate, din medii cu o minimă pregătire intelectuală sau maximum din Seminare și școli ce doar adiacent te pregăteau pentru muzică. Mulți dintre ei, talentați, și-au făcut normal, rosturi în viața artistică dar și-au completat învățătura nesistematic și amatoric, studiind dicționare enciclopedice sau vînînd oralități prin culise și cafenele artistice.

Tudor Ciortea era de altă obîrșie. Strămunii săi au fost ardeleni ce au avut de luptat cu „cartea" unor conaționali formați în Universitățile Vienei... Ei l-au învățat de copil că muzica este știință, artă, orizont, putere intelectuală, gramatică sufletească, tărie mintală, concept filozofic și Tudor Ciortea a studiat din anii de școală, sub oblăduirea lui Gheorghe Dima, teoria, armonia, polifonia, arhitectonica muzicală și le-a adîncit la Cluj, la Paris, la Bruxelles, la Berlin... Da, peste tot a mai învățat cultura din afara portativelor, care te ajută cel mai mult să înțelegi portativele... Tudor Ciortea și-a luat o licență în Drept la Bruxelles, un doctorat și prin anii '30 pleca mereu la Berlin să mai asculte pe cîte un an, cursurile de filozofie ale lui Hartmann.

Dacă treceți prin Brașov priviți prin Biblioteca din camera memorială a lui Tudor Ciortea din Schei... Lîngă ultimul manuscris un *Sextet,* noua ediție a *Faust*-ului tradus de Ștefan Augustin Doinaș sau originalul goethean ce stătea la căpătîiul său încă în anii de școală... Acesta era orizontul problematic, gnoseologic, estetic al profeso-

Profesorul încadra muzica într-un sistem de cunoaștere

rului de forme muzicale Tudor Ciortea, profesorul ce încadra muzica într-un sistem de cunoaștere filozofică, profesorul ce nu a dorit vreo clipă să-și rezume știința muzicală la anii '20, ci mergea spre cei care o gîndeau atît de înaintat în anii '70 pentru anul 2000...

Reamintiți-vă de prietenul lui Ciortea întru spirit — Lucian Blaga : „Faptul că toate viețile de pe Pămînt se sfîrșesc cu moartea nu dovedește că moartea e ținta vieții..."

Am fost în toamna anului trecut pe muntele din Scheii Brașovului care l-a primit pe Tudor Ciortea și am fost fericit că pe pămîntul acesta încărcat de istorie, există o cămăruță cu zeci de documente despre viața lui Ciortea, lîngă un portret al compozitorului ce privește spre noi adînc, încrezător, curajos, zîmbitor...

Tudor Ciortea se găsește între Ucenescu și Mironescu în Scheiul ce priveghează căile intrării în Țara Bîrsei... Este un act de împlinire a unei dreptăți, un act de împăcare sufletească a tuturor celor care se gîndesc la soarta muzicii și a ctitorilor ei.

VIOARA LUI ION VOICU

Vioara lui Ion Voicu... De decenii simbol al artei interpretative românești, al școlii violonistice naționale...

Arta lui Ion Voicu — școala, izvoarele la care s-au hrănit ani în șir iubitorii de muzică, farul care a luminat generații de tineri dornici să învețe legile muzicii, să-și însușească capodoperele artei sunetelor.

„Se aflau la Ateneu — scria criticul Valeriu Râpeanu, în ianuarie 1974, după primul concert din cunoscutul ciclu concertistic în care Ion Voicu a trecut în revistă marea literatură violonistică —, se aflau la Ateneu, foarte mulți din cei care păstrează imaginea lui Ion Voicu asemenea fotografiei din anii debutului, și anume un adolescent firav la trup, cu privirea absorbită de vioară, cu mîinile mari și expresive. Ne aflam în sala Ateneului mulți, foarte mulți din cei ce ne aminteam de Ion Voicu artistul format, stăpîn pe mijloacele sale, intrînd pe podium cu siguranță și stăpînire de sine, cum l-am cunoscut în urmă cu două decenii și jumătate. Și se aflau în sala Ateneului mulți, foarte mulți oameni tineri, atît de tineri încît unii nici nu împliniseră jumătate din anii carierei artistice pe care și-o sărbătorea Ion Voicu și pentru care, el este artistul ce străpunge

O pagină din viața spirituală a tinerei generații.

orizontul cu privirea, semeț și dîrz. Și toți cei mai vîrstnici decît Ion Voicu, ce au aplaudat încurajîndu-l pe adolescentul plăpînd de acum treizeci și cinci de ani, și cei care au fost alături de anii tinereții lui ce a echivalat cu deplina consacrare, și cei ce au păsit în sală cu smerenia apropierii de arta unui maestru —, au trăit în sala Ateneului nu numai bucuria muzicii, ci o pagină din viața lor spirituală. Pentru că cele 6 concerte susținute de Ion Voicu alături de Filarmonica *George Enescu*, nu reprezintă numai evenimente muzicale în sine — nu numai prilejul de a reasculta pagini nemuritoare ale artei eterne, ci ele ne fac să ne întoarcem în timp și să ne privim pe noi, pentru care numele lui Ion Voicu a reprezentat mai mult decît o apariție strălucitoare pe podiumul de concert. Așa gîndeam în timp ce-l ascultam interpretînd cu gravitate pe Beethoven, cu bucuria cîntului pe Ceaikovski, oferind cu frenezia virtuozității opusuri de Paganini. Așa gîndeam cînd mă recunoșteam în cei tineri și foarte tineri, în adolescenții ce n-au avut loc pe scaune și au rămas în picioare, sau au ocupat treptele scărilor, ascultîndu-l pe Voicu așa cum l-am ascultat și noi și alții în șir pînă cînd am intrat în posesia primelor bilete. Așa gîndeam duminică seara, urmărind primul concert din cele șase cîte au să domine această stagiune.

Oricît de mari și prestigioase ar fi vedetele străine, oricît de bineveniți ar fi marii maeștri din toate colțurile lumii pe care i-am aplaudat și dorim să-i avem în mijlocul nostru — scria Valeriu Râpeanu — totuși gustul public, ambianța muzicală o formează artiștii de aici, artiștii care și-au dedicat viața și talentul țării lor. *Și unul din ei este Ion Voicu.* [...]

De cîte ori l-am ascultat pe Ion Voicu ?

Iată o întrebare la care nimeni nu ar putea da un răspuns pentru că Ion Voicu nu este o prezență, ci o permanență a muzicii noastre, a vieții noastre. Cu vioara lui am crescut, vioara lui este cea care a vibrat cu o putere nedisimulată a inimii, vioara lui este aceea care ne-a făcut să fim impresionați de tonurile patetice ale lui Ciprian Porumbescu și ni i-a apropiat pe Beethoven,

Ceaikovski, Mozart, Prokofiev. Vioara lui este pretutindeni prezentă și ea face parte din sufletul nostru și din sufletul acestei țări".

Vioara lui Ion Voicu este într-adevăr pretutindeni prezentă și ea face parte din sufletul nostru și din sufletul acestei țări.

Dar de unde vin izvoarele, puterile artei lui Ion Voicu ?

Descendent al unei familii de muzicieni, Ion Voicu manifestă de copil aptitudini artistice excepționale. Talentul natural (acele unice aptitudini) vizibile în frumusețea, rotunjimea, căldura tonului, în strălucirea tehnicii, în forța de a trece rampa, de a captiva publicul — unice aptitudini cu care Ion Voicu își asigură victoriile — sînt vizibile din copilărie... Este admis din acei ani în Conservatorul bucureștean. Îndrumător : un as al pedagogiei românești : George Enacovici.

Vioara lui Voicu este pretutindeni...

Pitoresc surprins primul moment muzical din biografia Ion Voicu într-un interviu, acordat în martie 1976 de virtuozul bucureștean, ziaristului Augustin Sandu. Citez din cartea reporterului bucureștean apărută sub titlul *Arpegii pentru patru anotimpuri :*

„La șase ani, care copil nu se dă în vînt după jucării ? Bățul închipuit Ducipal călărit prin colb — piatră lată pentru șotronul cu labirint fără fir al Ariadnei — soldățeii de plumb înșirați în parada liliput — cuburi, cilindri și arcade din lemn pentru castele miniaturale... Dintre toți copiii Voicu, Ion o ține una și bună : „Vreau o vioară". Cînd insinuant, cînd implorator, cînd nițel ritos, cînd cu un suspin înăbușit. Dar tenace : nu trece o zi fără să repete doleanța oricărui adult din familie. Într-o bună zi, un unchi îi face, în fine, pe plac : o vioară. Ca pentru el (probabil jumătate de talie).

— A fost, poate, prima mea zi fericită. Deși atunci nu știam ce e asta...

— Cum ați început să cîntați ?

— Trecînd pe vioară cîntecele noastre de copii. După ureche, așa cum mi se întipăriseră în memorie și le cîntam în joaca noastră. Nu suna rău, îmi ziceau cei

mari. Dar copiii se uitau tare curioși cum de se poate ca din cutiuța mea de lemn cîntecele noastre să se audă... fără vorbe.

— Era o curiozitate și în familie ?

— Nu. La noi, cam de un veac se făcea muzică la diverse instrumente : vioară, pian, violoncel...

— Cum ați ajuns, însă, de la cîntecele copilărești (pe vioară mică) la piesele muzicale (pe vioara normală), direct în anul cinci la Conservator ?

— Direct... E un fel de a spune... Făcîndu-mă mai măricel, am învățat notele... Împlinisem cincisprezece ani cînd m-am prezentat la concursul de admitere în Conservator. Pe vremea acea studiile durau șapte ani. Ce a chibzuit comisia, nu știu... Dar am pășit în anul cinci.

— Prolog-surpriză ?

— Plăcut, mai e vorbă ! Dar de aici încolo am început eu să înțeleg bine care sînt chinurile fericirii. Joaca, plăcerea de a însufleți lemnul mort cu patru strune, a devenit muncă, multă muncă îndîrjită. Ore în șir de exersare pentru o simplă apogiatură... Zile la rînd pentru un tril... Fără chin, frumusețea nu se naște.

Fără chin, frumusețea nu se naște...

— Totul este, cred, ca servituțile tehnicii să nu adumbrească plăcerea artei.

— Așa este. Și am avut norocul să beneficiez de îndrumarea unor valoroși pedagogi ca George Enacovici, Vasile Filip, Garbis Avachian...“

La 16 ani Ion Voicu debutează în concertul de Paganini. Publicul, critica, profesorii sînt unanimi în a aprecia excepționala valoare a solistului... Pentru toți era clar că pe firmamentul artei românești apăruse o nouă stea...

În 1939—1940, îl întîlnim ca violonist la pupitrul viorilor prime a orchestrei RADIO. Tînărul visează, muncește cu ardoare pentru a-și desăvîrși pregătirea solistică. Într-una din săptămîni, la pupitrul dirijoral se află un oaspete de marcă, unul dintre marii șefi de orchestră ai veacului : *Willem Mengelberg*... Dirijorul cere fiecărui instrumentist, cu autoritate și cu maximă severitate, totală concentrare... Tînărul Voicu se gîndește la una

din sonatele în studiu și este mai puțin atent la indicațiile dirijorale într-un moment de ansamblu... Mengelberg se enervează... Cere imediat tînărului să părăsească sala.

Minutele de repetiție trec... În pauză, Theodor Rogalski, îndrumător al ansamblului, cere strălucitului oaspete să asculte pe unul dintre tinerii membri ai orchestrei, după părerea sa, un talent deosebit... Spre surprinderea lui Mengelberg, tînărul recomandat este chiar nedisciplinatul instrumentist de la viorile prime... Promisese însă lui Theodor Rogalski și împotriva dorinței sale îl ascultă... Pauza se prelungește... Mengelberg e cucerit... Cere să i se cînte noi și noi piese... Toată sala aștepta verdictul... *„Tînărul acesta e făcut să stea în picioare pe scenă și nu pe scaun"* — exclamă severul dirijor.

Rogalski e fericit... Peste o săptămînă, Ion Voicu va cînta concertul de Wieniawski, concertul care va răsuna apoi 4 decenii în mari săli de concerte ale lumii.

Mengelberg: „Tînărul acesta merită să stea în picioare pe scenă și nu pe scaun"

„Cunosc evoluția admirabilei cariere de virtuoz a lui Ion Voicu — ne declara în 1973 profesorul George Manoliu. Este o mîndrie pentru el să-și amintească de acea vreme în care a avut de luptat și de învins multe greutăți dar în care s-a bucurat de sprijinul a doi mari muzicieni români: Theodor Rogalski și Alfred Alessandrescu.

Am admirat atît previziunile lor care nu i-au dezamăgit cît și faptul că Ion Voicu, un tînăr neastîmpărat de 17 ani, a știut să răspundă cu demnitate acestei încrederi. Întreaga evoluție a acestui mare talent de virtuoz este luminată și valorificată prin muncă, printr-o muncă imensă, perseverentă, niciodată întreruptă".

„Multe cariere — conchidea profesorul Manoliu — multe cariere mai au și alte explicații; secretul lui Ion Voicu este însă munca, mă bucur să-l dezvălui tuturor și mai ales tinerilor care pornesc pe acest drum aspru și veșnic nesigur".

Mai citam cîndva rîndurile lui Matisse către Picasso: „Trebuie să fii mai puternic decît darurile cu care ești înzestrat, pentru a le putea ocroti".

Ion Voicu a fost permanent mai puternic decît marile sale daruri și le-a ocrotit muncind, desăvîrșindu-și necontenit arta.

Viața lui Ion Voicu a continuat sub aceeași dorință de a învăța, de a înțelege resursele marilor violoniști ai lumii...

În 1946, dobîndește premiul Menuhin...

Cu banii cîștigați pleacă pentru învățătură în Elveția, la Geneva. Îl întîlnește aici pe un alt mare reprezentant al artei interpretative românești în concertul lumii — Dinu Lipatti.

Cîntă peste tot. Ion Voicu se ridică curînd în rîndul primilor violoniști ai țării și Europei.

Nicolae Iorga: „Faima se rugînește dacă nu o cureți prin muncă în fiecare zi"

„Faima se rugînește — scria Nicolae Iorga — dacă nu o cureți prin muncă în fiecare zi". Și Ion Voicu muncește din tinerețe în fiecare zi...

În anii '50, în anii de la miezul veacului, toți cronicarii îl înconjură cu superlative.

A fost distins în acel timp cu înalte titluri: Artist emerit, Laureat al Premiului de Stat... Ion Voicu știe însă că trebuie să învețe... După 10 ani de activitate solistică pleacă din nou la învățătură, la Oistrah. „Modest, plin de căldură, de o subtilă inteligență asociată cu o mare simplitate"... îl caracteriza peste ani Ion Voicu pe Oistrah. „După ce ne-am cunoscut, mi-a mărturisit cu o cuceritoare franchețe că e foarte bucuros să lucreze cu un artist format de la care și el poate învăța ceva".

Lecțiile la Moscova cu Iampolski, cu marele Oistrah lasă roade adînci. Ion Voicu urcă marile trepte ale măiestriei. Străbate acum lumea de la New York la Tokio, de la Helsinki la Atena, de la Moscova la Londra, de la Salzburg la Stockholm, de la Ankara la Haga.

Cronicarii îl înconjoară cu superlative.

Daily Mail: „Ion Voicu posedă magia în degetele și arcușul său".

Guide du concert et du disque: „Tehnica lui Voicu e sclipitoare, sonoritatea plină de farmec".

Sovetskaja Muzîka: „Artistul stăpînește o tehnică ireproșabilă și o frazare de puternică expresivitate".

The New York Times: „Ion Voicu o mare personalitate".
Manchester Daily Telegraph: „Orașul Manchester a primit o stea a muzicii internaționale".
Rheinische Post: „În concertul de Mendelssohn, Ion Voicu a fascinat publicul".
Kunst und Kultur: „Interpretarea lui Ion Voicu nu mai lasă nimic de dorit... Foarte rar auzi o interpretare violonistică atît de grandioasă ca a lui Ion Voicu".
Wiener Zeitung: „Un violonist dintr-o școală de prim ordin : Enescu, Oistrah".
Keskisuomailainen — Helsinki: „Concertul violonistului Ion Voicu ne-a oferit o sărbătoare muzicală... El se găsește în rîndurile primilor violoniști ai lumii".
Courier de l'Exaut — Belgia: „Ion Voicu — un maestru prodigios al viorii".
Akahata — Tokio: „Ion Voicu este un violonist de prim ordin, un artist excepțional".

Răsfoiți cîteva din marile enciclopedii ale contemporaneității : *Riemann Musik Lexikon, Who's who in the World, Grossen Musik Lexikon* din Köln, *Sohlmann Musik Lexikon* — Stockholm, *Grove Dictionnary, Oxford Dictionnary, Antonio Stradivarius and his instruments.*

Peste tot veți găsi numele lui Ion Voicu. Normal, — marile enciclopedii atestă arta unui violonist cu un uriaș registru repertorial, de la Locatelli și Bach la Szymanovski și Șostakovici, de la Ciprian Porumbescu și George Enacovici la Enescu, Jora, Paul Constantinescu, un violonist care a lăsat pe discuri Electrecord, Helliodor, Decca, Eterna, versiuni de referință, documente de preț pentru arta contemporană.

Pe agenda publicitară a Casei Decca numele lui Ion Voicu figurează alături de Dieskau, Beecham, Michelangeli, Richter, Karajan, Kubelik, Böhm, Maazel, Mehta, Szell. Tot Decca recomanda în anul 1978 în mod deosebit discul cu *Concertul de Mendelssohn-Bartholdy,* realizat de Ion Voicu cu concursul lui Rafael Frühbeck de Burgos și London Symphony Orchestra, alături de Concertul lui Chopin înregistrat de Vladimir Askenazy și Cvintetul cu 2 violoncele de Schubert realizat de ansamblul *Philarmonia* din Viena.

Documente de preț pentru arta contemporană

Succesele lui Ion Voicu... Ar mai trebui să vorbim despre Ion Voicu ca participant la marile festivaluri internaționale (Salzburg, Atena, Dubrovnik, Passau, București, Roma, Viena, Ohrid, Taormina), despre judecățile, cuvintele cu care l-au înconjurat muzicienii atunci cînd a dobîndit înalte distincții : Diploma de onoare decernată de Fundația *Ysaye,* despre participarea sa în juriul unor mari competiții internaționale — concursul *Bach* de la Leipzig, concursul *Carl Flesch* de la Londra, concursul *Sibelius,* concursul dela *Glasgow*...

Ion Voicu, virtuozul, și-a dublat în anii din urmă activitatea în planuri ce atestă pluralitatea talentului său muzical dar și în același timp hotărîrea sa de a-și dărui toate forțele vieții artistice naționale...

Ion Voicu a fost timp de cîțiva ani Directorul Filarmonicii *George Enescu,* după Dinicu, George Georgescu, C. Silvestri, Mircea Basarab, Dumitru Capoianu, Ion Voicu și-a dăruit toate forțele continuei ridicări a orchestrei la cotele marilor ei tradiții și a comandamentelor contemporaneității, promovării marilor valori ale muzicii românești și ale culturii universale, educării publicului, atragerii a noi și noi contingente de auditori spre sala Ateneului. Organizator de talent „om cu majuscule, simplu, modest, cald, apropiat și înțelegător față de semenii săi" — cum îl definea acum cîțiva ani într-un articol violonista Cornelia Bronzetti — organizator de talent, Ion Voicu a imprimat o riguroasă politică repertorială, a adus dirijori de forță expresivă, educatori de orchestră, a imprimat o înaltă disciplină de lucru, a întinerit necontenit compartimentele ansamblului.

„Muzica — declara Ion Voicu în interviul acordat reporterului Sandu Augustin — face parte din dotarea spirituală a omului de azi ; de ea nu ne putem lipsi fără riscul de a rata o șansă în plus, pentru desăvîrșirea ființei noastre. Și sînt convins că un conducător de instituție de difuzare a artei, are datoria morală să acționeze consecvent, atît pentru formarea publicului de

azi, cît și pentru cîștigarea celui de mîine. Organizat desigur, concertat ; nu de unul singur, ci animînd întregul colectiv instituțional pentru realizarea acestui mai mult decît dezideratˮ.

Ca și Menuhin sau Oistrah, Ion Voicu și-a îndreptat în anii '50, anii de miez ai carierei sale, și-a îndreptat atenția și spre bagheta. Sub îndrumarea sa autoritară, entuziastă, Orchestra *București* a devenit un ansamblu legat, cu un larg diapazon repertorial, cu succese unanim apreciate.

„Nu e oare unul dintre cele mai sigure criterii ale artei, puterea de a emoționa ?ˮ — se întreba Constantin Dobrogeanu-Gherea. Mi-am amintit cuvintele acestea în aprilie 1979 observînd în cîteva din marile centre din Nordul Italiei, evoluția orchestrei *București*, evoluția ansamblului lui Ion Voicu, la celebrul Festival de la Bergamo dedicat creației mozartiene, festival în care formația a acompaniat soliști de talia lui Magaloff sau Longuich, în care a cîntat cu un imens succes de public *Divertismentul nr. 136* de Mozart.

„Oricît am face apologia lucidității — spunea cîndva Carlo Zecchi — artele nu pot trăi fără scînteia aceia imprevizibilă care se cheamă *inspirație*ˮ.

Continuu inspirat, Ion Voicu atrage de ani, în jurul său, mari muzicieni, celebri violoniști ai contemporaneității.

Ion Voicu a fost acompaniat de Filarmonicile din Leningrad, Belgrad, Tokio ; London Philharmonia, Orchestra Radio din Canada, Mozarteum — Salzburg, Bayerischer Rundfunk Orchester, Orquestra sinfonica Brasileira. Ion Voicu a cîntat sub mari baghete : Barbirolli, Bongartz, Cluytens, Georgescu, Klecki, Otterloo, Silvestri.

Ion Voicu a evoluat adeseori alături de marii violoniști ai lumii. A cîntat cu Menuhin *Dublul* de Bach. A cîntat Bruch sub bagheta lui Oistrah. A cîntat cu Szeryng și Leonid Kogan.

Prețuirea dirijorilor, violoniștilor — suprem semn al marii arte a lui Ion Voicu. „Muzicalitatea înnăscută, cîn-

tul său violonistic, eliberat de orice probleme, siguranța sa, amintesc de epoca de aur a violoniștilor trecuți — scria în 1968 cronicarul ziarului budapestan *Népszabadság*. În zilele noastre, asemenea muzicieni aproape au dispărut ; artiștii care se concentrau atît de temeinic asupra artei încît ajungeau la acel grad de măiestrie în care desăvîrșirea tehnică devine muzica însăși. Tonul plin, senina bucurie de a face muzică, s-a remarcat încă de la începutul serii în Sonata în re minor de Brahms, care ne-a produs o adevărată desfătare, Poemul de Chausson de un romantism întîrziat, cîștigă sub arcușul vrăjit al lui Ion Voicu, o viață nouă — Sonata baladă de Ysaye a așezat și mai mult în lumea reflectorului capacitatea sa de vrăjitorie artistică.

În *Sonata în re* de Prokofiev s-au contopit în modul cel mai încîntător gîndirea muzicală cu rezolvarea ei tehnică. Lirica acidă a compozitorului și ritmicitatea lui satanică au mobilizat în toată plinătatea, fantezia lui Voicu".

Talent — o problemă de adîncime și de responsabilitate

„Talent — scria Tudor Arghezi... Talent... o problemă de adîncime și de responsabilitate personală... Cazna tenace de toate zilele pentru atingerea unui punct cît mai înalt și mai pur de emoție, stăruința crîncenă și îndîrjită, răbdătoare, entuziastă și cinstită în dragoste și sinceritate, punct care... e zborul însuflețirii : *el te ține teafăr, tînăr și viteaz*".

Forțele talentului l-au ținut continuu pe Ion Voicu — teafăr, tînăr, viteaz...

Stăruința crîncenă și îndîrjită, răbdătoare, entuziastă și cinstită, cazna tenace... i-au adus lui Ion Voicu unice virtuți, sonoritatea caldă comunicativă, teribila tehnică...

Am fost de multe ori în preajma violonistului Ion Voicu, în sălile de repetiții, în studiourile de înregistrări, în culise înainte de a intra pe scenă...

În primăvara anului 1979 — ca instrumentist al orchestrei *București* — l-am însoțit în Italia... L-am văzut cu chipul plin de lumină privind Cremona marilor lutieri, Cremona lui Stradivarius.

În toamna anului 1973 l-am urmărit 5 zile la repetiții în hoteluri, în orele de studiu într-un turneu al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii bucureștene în Cehoslovacia. Ion Voicu cînta *Simfonia spaniolă* — o partitură pe care o știe de mulți, de foarte mulți ani. Fiecare pasaj era însă *zilnic* revizuit și-mi motiva minute în șir o anumită digitație, o anumită trăsătură de arcuș. S-a scris : „Strălucită e acea tinerețe la care ai ajuns prin maturitate". Continua tinerețe și maturitate a lui Ion Voicu, fermecătoarea spontaneitate a cîntului său, toate izvoarele artei sale, izvorăsc din muncă.

Cel mai sigur criteriu al artei este puterea de a emoționa... Cine l-a ascultat vreodată pe Ion Voicu și nu a rămas continuu fermecat de puterea sa de a emoționa minut de minut, de a transmite emoția sa colaboratorilor, publicului.

Cronicarii au fost unanimi în a releva autenticul spirit cameral, interiorizarea, precizia, forța expresivă pe care violonistul și dirijorul Ion Voicu a imprimat-o orchestrei...

Virtuozul Ion Voicu — o frază ce revine mereu *în sutele de pagini dedicate în ultimele decenii lui Ion Voicu.*

Virtute — scria Sébastien de Brosard în *Dicționarul de muzică* tipărit în 1703 — înseamnă acea superioritate de geniu, de îndemînare sau de abilitate care ne face să excelăm în teoria artelor frumoase. De aici italienii au format adjectivul *virtuoso,* pentru a-i numi sau a-i lăuda pe cei care au aceste perfecțiuni sau aceste superiorități. Astfel, după ei — continua Brosard — un pictor excelent, un arhitect dibaci, este un *virtuoso* — dar ei atribuie în mod curent și cu osebire acest frumos epitet muzicienilor excepționali — a spune simplu că cineva este un *„virtuoso* e ca și cum ai spune de fapt că este un *excelent* muzician".

EMANUEL ELENESCU—CREATOR DE DISPOZIȚIE INTERIOARĂ

Emanuel Elenescu — unul dintre muzicienii țării, care și-a dăruit sufletul și viața, țării, reprezentînd din plin acest Pămînt...

E bine să ne oprim puțin din goana zilelor, să ne gîndim că în lumea noastră supusă atîtor mutații, celor mai puternice ritmuri impuse vreodată umanității, influențată de stress, Muzica, marea muzică — dincolo de încercările de a minimaliza locul artei sunetelor în conștiința epocii, în formarea conștiințelor, dincolo de opticile lipsite de sentimentul perspectivei, dincolo de predilecțiile unora pentru zonele de divertisment, pentru teritoriile periferice ale culturii, ale sensibilității, ale gîndirii umane, Muzica este sufletul nostru, nu ne putem închipui viața noastră fără muzică, fără marii gînditori ai istoriei artei sunetelor, fără personalitățile zilelor noastre care ne deschid drumurile spre muzică.

Cine l-a ascultat pe Emanuel Elenescu interpretînd în primă audiție lucrările întregii noastre pleiade de compozitori, de la Enescu la Cuclin la tinerii abia ieșiți de pe băncile conservatoarelor țării, cine l-a văzut punînd la punct în zeci de ore de repetiție cu o neîntreruptă probitate profesională detaliile unui acompaniament, cine l-a ascultat dirijînd *Simfonia a 3-a* de George Enescu sau *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss, *Simfonia cu orgă* de Saint-Saëns sau *Manfred*-ul lui Ceaikovski, cine consultă listele de înregistrări ale Radiodifuziunii Române și constată că Emanuel Elenescu a înregistrat 4000 de minute de muzică (din care aproape 3/4 reprezintă creații românești, de la Caudella la Mihai Moldovan), performanță neatinsă încă

O performanță neatinsă...

de nici unul din șefii noștri de orchestră, cine l-a cunoscut îndeaproape pe Emanuel Elenescu și i-a descoperit harul, bunătatea, adîncul umor moldovenesc, înțelege ce loc tainic ocupă acest dirijor în istoria ultimei jumătăți de veac a vieții muzicale românești.

„A creea dispoziție interioară — scria Goethe, fără a folosi mijloace ieftine, exterioare — iată marele privilegiu al muzicii".

Emanuel Elenescu a fost o viață, a fost jumătate de veac, creator de dispoziție interioară.

Elenescu este fiul pămînturilor de pe Siret, în care s-a crezut de secole în puterea înnobilatoare a muzicii. Elenescu este fiul marilor dascăli de la Liceul Național din Iași, leagăn în ultimul veac și jumătate al unei strălucite pleiade de cărturari. Elenescu a fost elevul lui Nosec, Zirra, Sofia Teodoreanu, Ciolan la Conservatorul din Iași. Elenescu a pus mîna pe baghetă după ce și-a dăruit tinerețea unei orchestre, ca instrumentist, ca fagotist.

Elenescu a cîntat sub bagheta lui Enescu.

Elenescu a fost din tinerețe prieten cu Jora, Alessandrescu, Rogalski, Nottara, Silvestri, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, George Manoliu, George Pascu.

Elenescu a fost ctitor de formații, îndrumător al unor dirijori, instrumentiști, cîntăreți.

Elenescu a dirijat Simfonia în do de Brahms, după ce a studiat-o cu Willem Mengelberg.

Elenescu — un fanatic al preciziei

Elenescu a compus muzică, muzică bună. Elenescu s-a bătut decenii pentru muzica țării.

Elenescu a cîștigat dragostea oricărui instrumentist, prețuirea celor mai diferite categorii ale publicului.

Elenescu este un mare maestru, un fanatic al preciziei orchestrale, cum îl definea cîndva un cronicar vest-german, „un senior al baghetei".

„Cu cît pătrunzi mai adînc în istoria artiștilor — scria undeva Romain Rolland — cu atît ești mai izbit de cîtă durere ascunde viața lor..."

Știu, mai bine zis, intuiesc, cîte amărăciuni a ascuns și viața, cariera lui Elenescu. Știu eu și cu cîte ingrati-

tudini a fost înconjurat, dar știu eu că numai condiții nefavorabile creează condiții favorabile formării personalității și probabil ingratitudinile i-au priit lui Emanuel Elenescu.

Elenescu va fi fără îndoială înmatriculat în istoria muzicii românești, primul dintre dirijorii din ilustra pleiadă care a pus bazele simfonismului la posturile românești de Radio, primul după Perlea, Alessandrescu, Rogalski.

Elenescu înseamnă muzică, cinste, bunătate sufletească, virtuți ce au fost „vărsate" de veacuri de reprezentanții gîndirii moldovene în fluviile culturii românești.

Omagiindu-l pe Emanuel Elenescu, propunîndu-vă să ascultați cîteva din discurile lui Elenescu, aș adăuga în completarea „fișei" răspunsurile unui interviu :

— V-ați născut la 8 martie 1911...

— La Piatra Neamț, într-o familie în care au existat preocupări pentru muzică. Am făcut parte din liceu la Bacău și restul la Liceul Național din Iași. În 1927 am intrat la Conservator.

— Printre profesori ?

— Printre primii profesori — Sofia Teodoreanu (fiica lui Gavriil Musicescu) și Carol Nosec la Teorie și Solfegiu, Ion Vasilescu la fagot și Ilie Sibianu la pian. Directorul Conservatorului era poetul Mihai Codreanu.

— Deci ați început ca fagotist...

— Nu numai că am început ca fagotist, dar jumătate din cariera mea muzicală, este legată de acest dificil, ingrat dar atît de necesar instrument.

— Nu ne-ați amintit printre profesori pe principalul mentor în planul artei dirijorale...

— Bine spus, mentorul meu muzical, căci dacă cu Vasilescu am învățat fagotul, cu Alexandru Zirra arta armoniei și polifoniei, cu Antonin Ciolan am învățat nu numai bazele artei dirijorale corale și orchestrale ci am învățat și să iubesc orchestra, am descoperit cu ajutorul lui marea muzică, am căpătat dragostea pentru baghetă.

— Cît timp ați petrecut în preajma lui Antonin Ciolan ?

— Toți anii de studii de la Conservator și mai tîrziu anii în care am cîntat ca fagotist în orchestra ieșeană dirijată de A. Ciolan.

— Prin ce se impunea Ciolan ca personalitate dirijorală ?

— Prin cîteva virtuți care-i dădeau forță și farmec... Ureche ultraperfectă, memorie ireproșabilă, simțul formei, dinamism dirijoral, atitudine caldă, apropiată față de instrumentiști. Am cîntat cu Ciolan foarte multă muzică. Îmi amintesc șocul pe care l-am avut ca student ascultînd *Patetica* lui Ceaikovski sub bagheta sa. O revelație din toate punctele de vedere. Excepțional era Ciolan în Beethoven. Beethovenian era Ciolan prin puls, prin intuiția ritmului. Ritmurile sale, învățate de la maeștrii din Conservatoarele germane, erau poate cele mai apropiate, prin filiera tradiției, de tempii indicați de Beethoven. Ciolan era, aș spune, un beethovenian și prin înțelegerea structurilor, prin simțul construcțiilor, prin modul în care lansa, aș zice, arcadele emoționale, prin modalitatea gradărilor dinamice...

— Și la Iași în orchestra dirijată de Ciolan se cîntau Simfoniile lui Beethoven?

— Nu a existat ansamblu care să fi lucrat cu Ciolan fără să atace profund, multilateral repertoriul beethovenian, și să nu fi crescut continuu în rigorile partiturilor beethoveniene.

— In orchestra ieșeană din anii '30, cine mai cînta sub bagheta lui Ciolan, alături de fagotistul Emanuel Elenescu ?

— Profesorii Conservatorului, mulți instrumentiști din oraș, studenți de la Conservator.

— Printre colegi ?

— Dinu Niculescu, Radu Botez, George Pascu. De altfel, trebuie să vă mai spun, că tot în acei ani în care îmi făceam ucenicia instrumentală și orchestrală, am avut bucuria de a-l întîlni la pupitrul formației, pentru prima oară, pe George Enescu — muzicianul căruia, cel puțin noi care ne-am început activitatea în anii dinaintea celui de-al doilea război mondial, îi datorăm totul.

— Enescu, Ciolan — primele personalități care au influențat încă la Iași formația dvs. profesională...

„Generația mea îi datorește lui Enescu totul"

— Personalități cu care ne-am întîlnit adeseori și după 1933 cînd am fost angajat în Orchestra Radio la București. Am revenit mereu la Iași (am funcționat de altfel aici ani în șir ca profesor la Conservator) și am avut adeseori posibilitatea să mai cînt la București sub bagheta lui Enescu.

Ați vorbit de personalități care au influențat formația mea muzicală. Din acest punct de vedere ar trebui să-mi amintesc colaborarea cu muzicieni ca Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, C. C. Nottara, Constantin Silvestri. Silvestri a fost de altfel la începuturile activității mele coleg cu mine, fiind angajat ca pianist al Orchestrei Radio.

— Ce a însemnat practica în orchestră pentru activitatea Dumneavoastră ?

— Totul. Sînt dirijor înainte de toate pentru că am lucrat 20 de ani ca fagotist în orchestră. Aici se pun bazele artei dirijorale. Aici înveți arta dozajului, aici înveți meserie. Și numai ca fost orchestrant știi ce așteaptă instrumentistul de la tine. Nu prea cred în marii dirijori care nu s-au format în orchestre. Toscanini, Georgescu, Scherchen, Mehta — s-au ridicat trecînd prin ansambluri instrumentale.

— Cînd ați debutat ca dirijor ?

— În 1936, C. C. Nottara, la îndemnul lui Alessandrescu, mi-a permis, în timpul unui concert în direct dintr-unul din studiourile Radio-ului, să conduc *Colțul copiilor* de Debussy. Dar cum nu învățasem partiturile, nu prea m-am descurcat. În 1938 am dirijat din nou, de astădată, la Ateneu. Era un concert omagial pentru laureații Premiului *Enescu*. Au fost invitați ca dirijori ai lucrărilor lor : Constantin Silvestri și Emanuel Elenescu...

— Ați dobîndit de două ori Premiul Enescu...

— În 1936 pentru *Variațiunile simfonice*, iar în 1938 pentru *Rapsodia pentru vioară și orchestră*.

— De ce nu ați continuat să compuneți ?

— Ca șef de orchestră începi să înțelegi că trebuie să compui numai cînd poți scrie o partitură într-adevăr originală.

— Cu ce dirijori ați mai colaborat în anii în care ați activat ca fagotist în Orchestra Radio ?

— Hermann Stange de la Opera din Berlin, Lavro von Matacic. L-am urmărit la Berlin la Hochschule für Musik pe Furtwängler. Am colaborat timp de cîteva săptămîni cu Willem Mengelberg. Marele șef de orchestră a fost invitat la București pentru o serie de concerte simfonice cu Orchestra Radio. Au fost zile de muncă tenace. 8 ore de repetiție cu maximum două pauze. Toți marii muzicieni ai Capitalei, în frunte cu Enescu, erau prezenți în sală. Să vă spun și o glumă... Știți, cîntam în orchestră ca fagotist. Mengelberg, superexigent, oprește odată orchestra și mi se adresează... De ce te bîlbîi la fa diez... ? I-am răspuns calm... Fagotul nu se bîlbîie, fagotistul se bîlbîie uneori, referindu-mă la cunoscutul meu defect de vorbire. S-a rîs homeric în orchestră, cu toate că înghețasem pînă atunci de frică...

— Mengelberg v-a fost și profesor...

Proverbiala meticulozitate a lui Mengelberg

— A devenit un profesor chiar din prima clipă cînd și-a luat locul pe podiumul dirijoral. Repetițiile sale erau lecții de măiestrie dirijorală, de artă pedagogică muzicală. El ne spunea, de altfel, de multe ori : „Nu sînt dirijor, vreau să fiu un pedagog de orchestră".

„Muzica și interpretarea ei trebuie să aibă firescul vorbirii" — ne spunea mereu Mengelberg. „Musik ist wie eine Sprache". „Cîntați ca și cum ați vorbi" — „Cîntați-vă melodia"...

Dar în afara acestor lecții pe care le-am primit în practica repetițiilor, am avut și norocul de a lucra cu el personal. M-am întîlnit cu el după amiaza — cîteva săptămîni și timp de 4—5 ore pe zi am analizat Simfonia in do de Brahms. Mengelberg nu-și va desminți nici în acest caz proverbiala sa meticulozitate... După trei săptămîni nu am reușit să analizăm decît prima parte a Simfoniei...

— Ați fost multă vreme și dirijor de operă...

— Cei care au urmărit viața muzicală bucureșteană în deceniul al cincilea își amintesc poate de primele manifestări de operă-concert, realizate cu concursul Ansamblului Sfatului Popular al Capitalei și al unora dintre marii soliști ai Operei Române. Preocupările mele pentru teatrul liric s-au concretizat însă și prin activitatea pe care am desfășurat-o timp de 4 ani la Opera din București.

— Nu v-ați risipit în prea multe activități ?

— Am făcut de toate pentru că am fost de multe ori nevoit. Dar nu regret în nici un chip, căci fiecare activitate muzicală îți dă autoritatea profesională necesară altor activități muzicale.

— S-a spus de multe ori în cronici că sînteți un excelent acompaniator...

— În condițiile în care a fi un bun acompaniator înseamnă a fi un bun dirijor, îmi place și un asemenea calificativ... Gîndiți-vă ce excelenți acompaniatori au fost Rogalski, Perlea...

— Care rămîne principala virtute a acompaniatorului ?

— Arta urmăririi discursului, reflexul, capacitatea de a înțelege, aș spune, aprioric, gîndul, fluidul muzical al solistului... Și aș mai adăuga o idee... Nu cred că o piesă concertantă are aceeași valoare ca o simfonie într-un program... Eu, cel puțin, învăț partitura concertului tot atît de bine ca și piesa de respirație simfonică...

— O statistică ne indică că ați participat ca instrumentist la 800 de concerte simfonice și ați dirijat alte cîteva sute... Parcurgînd un asemenea teritoriu repertorial, v-ați putea declara o predilecție ?

Obligația interpretului

— Mi-e foarte greu. Aș putea să vă spun doar că dirijez cu plăcere toată muzica, de la Haendel la Schönberg...

— Dar i-ați programat și pe postschönbergieni...

— Obligația unui interpret este de a-și informa auditorii asupra muzicii timpurilor sale. Am dirijat foarte mulți contemporani, însă nu întotdeauna pot iubi această muzică...

— Rămîneți deci un adept al clasicilor veacului nostru...

— Dacă-i socotiți printre ei pe Richard Strauss, Arnold Schönberg, Alban Berg...

— Ați dirijat în multe centre muzicale ale lumii, de la Moscova și Berlin la Hamburg și Metz, de la Havana și Bruxelles la Leningrad și Toulouse. Ați vizitat adeseori marile centre muzicale ale Italiei și Franței. Ați colaborat, ați ascultat la București sau în alte centre muzicale ale lumii, artiști de notorietate. Ca om al baghetei, căror baghete le-ați da întîietate ?...

— L-aș numi în primul rînd pe Toscanini. Mi-a plăcut întotdeauna la Toscanini precizia de ceasornic a angrenajului muzical și tehnic ; totul sună ireproșabil... Îmi place Lorin Maazel în Richard Strauss pentru limpezimea cu care clarifică liniile ansamblului. Îl admir pe Karajan pentru modul în care știe să îmbine rigoarea, austeritatea tehnică cu căldura emoțională în interpretarea muzicii lui Richard Strauss și Brahms.

— O ultimă întrebare... Ce preferați din înregistrările lui Emanuel Elenescu ?

— *Sărbătoarea Primăverii* de Stravinski...

Folosind înregistrările unui vechi ciclu de emisiuni radiofonice, „*Muzicieni de azi despre muzicieni de ieri*", recompun, cu ajutorul a două interviuri, chipurile unor strălucite reprezentante ale claviaturii românești : Aurelia Cionca și Emilia Saegiu.

THEODOR BĂLAN: AURELIA CIONCA — O VIAȚĂ ÎNCHINATĂ PIANULUI

— În zeci de documente muzicale ale primei jumătăți a veacului nostru, întîlnim frecvent numele pianistei AURELIA CIONCA.

Presa muzicală consemnează superlativ apariţiile pianistei. „Aripi la mîini, aripi la suflet, aripi la gînd" — scria un cronicar, după primul recital al pianistei la vîrsta de 6 ani, la Ateneul Român.

„Aurelia Cionca — scria mai tîrziu profesorul Mircea Bîrsan — mi-a dat fiorul pe care numai un Paderewski, Cortot sau Backhaus — mi le-a putut da".

Și în sfîrșit, un cronicar vienez, scria înainte de primul război mondial : „Compozitorii români trebuie să fie foarte recunoscători Aureliei Cionca, pentru modul cum au fost înfățișați".

Ani în şir, în clasele Conservatorului bucureştean, sau în sălile de concert, drumurile pianistului şi profesorului Theodor Bălan s-au întîlnit cu acelea ale Aureliei Cionca.

— Pe vremea cînd studiam la Conservatorul din Bucureşti, la clasa de pian a Constanţei Erbiceanu, am cunoscut-o şi pe pianista şi profesoara Aurelia Cionca.

Spre deosebire de cele două maestre care nu mai concertau, dedicîndu-se în întregime pedagogiei, mă refer la Florica Musicescu şi Constanţa Erbiceanu —, Aurelia Cionca era în plină carieră solistică. Prin 1930, nu se mai vorbea în Conservator de „copilul minune"... Pianista în plină maturitate eclipsase gloria „copilului-minune". Am aflat de acest fenomen cu mult mai tîrziu. Aurelia Cionca, fiinţă de o rară modestie, nu avea obiceiul să evoce generaţiilor mai tinere gloria sa din trecut, astfel încît nu de la dînsa se puteau afla unele date din manifestările de la sfîrşitul veacului trecut, ci mai degrabă de la cei ce o auziseră.

— Presa din anul 1894 o compară cu Hubermann.

— La vîrsta de 14 ani, Hubermann era un violonist miraculos. Venise în Bucureşti în 1896, iar presa de specialitate admirîndu-i virtuozitatea, îl compara cu Aurelia, care avea doar opt ani. În galeria copiilor minune pe care i-am dat în muzică, putem alinia foarte puţine nume. Într-o lucrare dedicată copiilor minune, am consacrat un capitol şi Aureliei Cionca, manifestare tipică a acestui fenomen. Din materialul pe care l-am cules, semnalez primul program ce s-a păstrat, acela din 15 august 1897 la Dîrste, lîngă Braşov, anunţînd concertul „genialei copile Aurelia Cionca, pianistă".

În program figurau coruri dirijate de Timotei Popovici, o remarcabilă personalitate a vieţii muzicale de dincolo de munţi, unul din membrii fondatori ai Societăţii Compozitorilor Români, neobosit culegător de folclor. Îşi dădea concursul tocmai spre a sprijini afirmarea unui talent cu totul neobişnuit.

— Interesant este faptul că în programul concertului figurează, alături de piese de Chopin şi Haydn, şi două compoziţii proprii.

— Concertele pe care le dă la București încep să fie adevărate evenimente muzicale. Presa consemnează concertul din 25 noiembrie cu entuziasm. Eram în anul 1897. „Acei ce nu cunosc pe această genială copilă vor crede, de la prima vedere, că avem să vorbim despre vreo minune artistică importată de prin alte continente. Realitatea însă ne prezintă de astă dată pe o viitoare stea, născută în mica noastră țară. Este deja o virtuoză pianistă, executînd cu bravură, fără grija de dificultăți, punînd talentul ei genial la dispoziția coloritului muzical. În toată ființa ei nu e decît muzică".

În toată ființa ei nu e decît muzică

Cînd împlinise zece ani, în concertul pe care îl dă la Ateneul Român la data de 7 mai 1898, întîlnim *Sonata în Si bemol major* de Beethoven, *Kinderszenen* de Schumann, piese de Chopin și *Olteanca* de Iacob Mureșianu, ca omagiu pe care-l aducea și-l va aduce toată viața creației muzicale românești.

Avem de a face deci cu o pianistă formată, a cărei virtuozitate nu mai surprinde pe nimeni.

— La un concert dat la Sibiu în vara anului 1897 asistase și Gh. Dima, care voise să vorbească publicului despre fetiță dar, consemnează ziarul „Tribuna" — „de emoție nu a mai putut vorbi și a sărutat doar mîinile micuței artiste, în fața publicului care ovaționa frenetic"...

— Concertele se țin lanț, iar cronicile întrebuințează termenii cei mai laudativi, între care acela de „copil genial" este cel mai adesea întîlnit. La data de 15 martie 1900 avea 12 ani — îi cînta lui George Enescu — care-și exprimă întreaga admirație.

— Peste ani, Enescu va declara, după ce a auzit-o pe Aurelia Cionca interpretînd concertul lui Sabin Drăgoi : „pianista a dat măsura deosebitelor sale calități".

— Să-mi fie îngăduit să citez cîteva cuvinte ale lui Caragiale dintr-o poezie intitulată *Amicul meu Gion*, apărută în 1901 :

„Cum un Kubelik ar face-o pizzicînd coarda de sol /
cum se piano mica Cionca, acest genial copil /
cu drăgușele mînuțe, ar obține-un triplu tril... /

Viața sa e închinată pianului. A concertat mult, nu a refuzat niciodată concursul ce i se cerea în scopuri de binefacere. A trăit 74 de ani, din 1888 pînă în 1962, din care 68 i-a consacrat muzicii. A susținut un număr de 175 recitaluri în țară și peste hotare, a cîntat ca solistă în 87 de concerte simfonice. A concertat în numeroase orașe din țară și din Europa, incluzînd întotdeauna în programe și lucrări de muzică românească. A colaborat cu mari dirijori — Fitelberg, Enescu, Perlea, Georgescu, Rogalski...

Avea un repertoriu vast, cu accent pe romantici. Amintirea artei sale este încă vie în memoria celor ce au ascultat-o.

— Mi-ați vorbit cîndva de o tipologie pianistică. Ce mi-ați putea spune în acest sens despre Aurelia Cionca?

— Deși e greu să se stabilească o tipologie a pianiștilor, am putea spune că era o pianistă de tip romantic. Așa fusese și maestrul său Reisenauer, prototipul pianisticii romantice, ce se reazimă mai ales pe culoarea instrumentală și pe resursele sonorității pianului. Păstrez în auz măestritele sonorități cu care știa să învăluie unele studii de Chopin, acea volubilitate instrumentală ce amintea de minunea copilului ce uimise pe toți muzicienii noștri de la începutul veacului, ușurința unei tehnici ce părea într-adevăr un „joc" și niciodată o strădanie, un farmec plin de candoare ce se păstrase pînă la ultimul recital ce l-a dat la 27 octombrie 1961, recital Liszt, cu un an înainte a se stinge din viață.

Tipologie romantică

— După una din ultimele apariții publice ale pianistei Aurelia Cionca, Dragoș Tănăsescu scria în revista „Muzica" : „Deși stăpînește opera marelui compozitor polonez, Aurelia Cionca ocolește ostentația în care alunecă uneori marii concertiști, de a prezenta, istoric, opera unui compozitor, adică în cronologia în care a fost scrisă sau editată.

Cele 12 studii din programul său, nu aparțin exclusiv ciclurilor op. 10 sau op. 25, ci reprezintă o înmănunchiere din ambele cicluri, precum și un studiu postum, înmănunchiere care, departe de a urma eșalonarea pretextelor tehnice într-o anumită înlănțuire, urmăresc în cadrul

unor tonalităţi apropiate, o desfăşurare coerentă de stări psihologice. Nu este oare adevărată creaţie din partea interpretului, cînd reuşeşte să realizeze, în executarea mai multor piese, o unitate armonică echivalentă unei creaţii noi ?

Acest lucru l-a făcut Aurelia Cionca.

...Aurelia Cionca a reuşit să individualizeze pe fiecare ascultător, dînd fiecăruia impresia că i se adresează personal. Cînd ascultătorul ajunge în această fază, înseamnă că funcţiunea artei şi-a atins scopul..."

— Vă amintiţi ultimul recital al Aureliei Cionca ?

— Recitalul acesta l-a încheiat cu *Rapsodia Română* de Liszt, pe care muzicologul Octavian Beu o descoperise la Weimar în anul 1931. Cinstea de a fi interpretat-o în primă audiţie mondială a revenit Aureliei Cionca. La concertul dat la Ateneu la 17 decembrie 1931 o inclusese în program. Evenimentul muzical a făcut multă vîlvă.

Toţi marii artişti care s-au perindat în acea vreme prin ţara noastră i-au cerut pianistei să le-o cînte.

— „Eminenta pianistă română, scria după prima audiţie muzicală a lucrării — criticul unei reviste berlineze —, are un simţ înnăscut pentru ritmul acestei compoziţii, lucrare care reclamă şi impune o interpretare în spirit românesc, pentru a-i păstra originalul. E grandios cum Aurelia Cionca stăpîneşte lucrarea, învingîndu-i dificultăţile tehnice, cum o spiritualizează şi o retrăieşte dînd intonaţiilor eleganţă, avînt şi vigoare".

DRAGOŞ TĂNĂSESCU: "EMILIA SAEGIU ŞI INTRANSIGENŢELE UNUI ÎNVĂŢĂMÎNT ŞTIINŢIFIC".

— Emilia Saegiu. Un nume mai puţin circulat, dar indiscutabil unul din numele de primă importanţă în istoria pianisticii şi artei pedagogice româneşti.

Mii de iubitori ai muzicii din țara noastră au ascultat-o cîntînd în seri de vibrație artistică ; zeci de muzicieni datorează formația lor pianistică Emiliei Saegiu.

Paralel cu studiile asupra pianisticii lui Dinu Lipatti, Dragoș Tănăsescu și-a îndreptat în ultimul timp atenția, în dorința de a oferi peste ani tiparului o istorie a pianisticii românești, asupra vieții și activității unor interpreți și pedagogi mai puțin studiați pînă în prezent.

O suită de cercetări i-au relevat cîteva date inedite asupra personalității Emiliei Saegiu. La solicitarea noastră, prof. Dragoș Tănăsescu încearcă să ne contureze pe baza acestor date, una din paginile istoriei pedagogiei pianistei.

— Emilia Saegiu s-a născut în București, în aprilie 1860, într-o modestă căsuță din fosta mahala Sf. Ștefan— Podul de Pămînt.

Abia împlinise 5 ani, cînd tatăl său — colonelul Dimitrie Saegiu — muri, lăsîndu-și în mare sărăcie soția și cinci copii. Un unchi, Grigore Nițescu, surprins de calitățile muzicale ale Emiliei, de istețimea și puternica ei atracție spre pian, se ocupă îndeaproape de educația ei muzicală. Reușește curînd să obțină pentru dînsa o bursă pentru studii la Viena, la clasa profesorului Drill. Curînd, îndrumarea ei pianistică a fost încredințată cunoscutului pedagog Iulius Epstein.

În 1879 absolvă Conservatorul din Viena, cu maximă calificare.

Activitatea concertistică pe care a desfășurat-o imediat după întoarcerea în țară a surprins de la început, atît prin nivelul măiestriei, cît și al exigenței cu care erau întocmite programele.

În afara recitalelor proprii, Emilia Saegiu organiza frecvent concerte de muzică de cameră cu violonistul Wiest, violistul Schipek, violonceliștii Dimitrescu și Dinicu, sau cu baritonul Cairetti.

— Revirimentul pe care activitatea concertistică a Emiliei Saegiu îl aducea vieții artistice de atunci, s-a oglindit în numeroase cronici muzicale.

„Ne face o adevărată plăcere — scrie, de pildă, Barbu Delavrancea în paginile ziarului „Doina“ — oferind cititorilor noștri această dare de seamă despre concertul

d-rei Emilia Saegiu. Astăzi satisfacțiunea ne este completă pentru că putem asculta artiști și artiste române, pentru că citim victorii artistice repurtate de români în străinătate... Concertul d-rei Saegiu a avut un succes deplin, strălucit și binemeritat..." Și, după ce analizează piesele concertului, cronicarul conchide : „Dar mai presus de toate, ne-a plăcut și ca scriere muzicală și ca coordonațiune în executare concertul în Es dur de Beethoven..."

Această predilecție pentru Beethoven este vizibilă și în activitatea de mai tîrziu a Emiliei Saegiu...

— Afișele, programele vremii atestă, într-adevăr, o predilecție crescîndă, pe măsura trecerii anilor, pentru Beethoven. În 1927 ea și-a încheiat dealtfel activitatea solistică cu un recital dedicat în întregime creației beethoveniene.

— Lumea muzicală comemora în acel an un veac de la încetarea din viață a marelui compozitor.

— Recitalul Emiliei Saegiu se încadra festivalelor muzicale organizate în țara noastră cu acest prilej.

Emilia Saegiu a dobîndit dragoste deosebită pentru Beethoven încă în timpul studiilor de la Viena, cînd avusese prilejul să-l audă pe Liszt interpretînd opusuri beethoveniene în concertele destinate strîngerii fondurilor pentru ridicarea unui monument în amintirea marelui compozitor. Cu acest prilej, Emilia Saegiu scria în jurnalul său : „Liszt este fantastic, demonic, un mare virtuoz. Pentru executarea muzicii lui Liszt nu este suficientă tehnica, oricît de mare ; trebuie ca executantul să aibă și spiritualitate, chiar genialitate, fără de care muzica lui nu are valoare".

Pasiuni beethoveniene

— Există și referiri la alți compozitori în aceste note biografice ?

— În aceste însemnări, Emilia Saegiu face și scurte caracterizări stilistice privind pe Couperin, Rameau sau Scarlatti, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Weber, Schumann, Chopin, Brahms.

Casa Saegiu devenise — mai ales după procurarea primului pian de concert Steinway adus la noi în țară —

locul preferat de întîlnire al tuturor artiștilor din țară sau străinătate, care concertau la noi. Menționăm pe Reisenauer, Grünfeld, Leopold Godowski, Emil Sauer, Sigfried Wagner, H. Kubelik, Adelina Patti, Alfred Cortot, iar dintre artiștii români nu lipseau niciodată Enescu, Castaldi, Monția, Elinescu etc.

— Personalitatea Emiliei Saegiu este strîns legată și de activitatea ei pedagogică...

— A adus o contribuție deosebită la dezvoltarea pedagogiei noastre instrumentale.

Putem afirma că Emilia Saegiu deschide era învățămîntului științific pianistic la noi în țară, iar pilonii înfipți de ea nu s-au uscat, ci pe ei continuă să se înalțe edificiul școlii de pian de astăzi.

După concursul de admitere din septembrie 1885 pentru a căpăta catedra de pian a Conservatorului,

— Concurs desfășurat în fața unei comisii formate din muzicieni ca Wachmann, Stephănescu, Cohen,

— Exact... Gavriil Musicescu sublinia în paginile ziarului „Doina" că Emilia Saegiu s-a prezentat la un înalt nivel artistic și că merită catedra din toate punctele de vedere...

— V-aș ruga să încercați acum, pe baza documentelor epocii, o caracterizare a trăsăturilor pedagogice ale artei Emiliei Saegiu.

— Deși tributară „școlii vieneze", caracterizată printr-o exagerată preponderență a „tehnicii de degete", Emilia Saegiu s-a dovedit a fi la curent cu noile direcții pe care Deppe, Caland, Breithaupt sau Steinhausen — reprezentanții școlii anatomofiziologice — le enunțau în acel timp. Deși acorda primat „perlajului", Emilia Saegiu era preocupată permanent nu numai de necrisparea brațelor, ci și de utilizarea lor activă, conștientă, „pentru mărirea profunzimii și gravității sunetelor"— după cum se exprima. Pentru aceasta făcea cu elevii exerciții „de cădere" și „transporturi" — după terminologia obișnuită — pe note simple sau acorduri, ceea ce era cu totul neobișnuit în pedagogia pianistică a acelui timp. De asemenea, pornea de la premiza că, fără cunoașterea cît mai variată a stilurilor, nu se poate forma o educație serioasă muzicală în general și pianistică în special. Pentru aceasta,

în clasa sa se studia un repertoriu foarte bogat. În același scop, lecțiile sale cuprindeau întotdeauna descifraje, de cele mai multe ori la patru mîini, și nu era elev care să nu fi parcurs astfel transcripțiile la pian ale simfoniilor lui Beethoven, Mozart sau Haydn. O altă latură caracteristică pedagogiei sale era exigența respectării textului, neadmiterea celei mai mici licențe. În special era intransigentă cu respectarea măsurii, ritmului, fiind o aprigă dușmană a intepretărilor „libere", de salon, de care era contaminată educația pianistică în acea vreme. Este foarte greu să avem astăzi reprezentarea exactă a poziției cu adevărat eroică, pe care o asemenea profesoară o avea în mediul de atunci, îmbîcsit de cel mai crîncen diletantism.

Exigență în respectarea textului componistic

Faima severității Emiliei Saegiu creștea în aceeași măsură cu numărul elevilor săi. Căci „severitatea" ei era entuziastă, nu uscată și opacă, cum au dovedit unii epigoni ai săi — direcți sau indirecți — crezînd că în aceasta stă secretul prestigiului profesoral.

Lecțiile Emiliei Saegiu erau animate. Exemplifica, cînta, dirija, discuta cu înflăcărare conținutul emoțional al pieselor, exigența sa topindu-se în însăși pasiunea pe care o avea pentru muzică. Într-un cuvînt, climatul artistic al predării sale era la un înalt nivel. Astfel s-au putut forma în clasa sa atîția concertiști și profesori de valoare...

— Amintiți-mi cîteva nume...

— Notați : Madeleine Cocărăscu, Alfred Alessandrescu, Filip Lazăr, Ana Davila, Sofia Hondar, Felicia Saegiu etc.

„Ce căutați aici, cînd aveți în țară pe Emilia Saegiu ?" spuneau unii pedagogi din străinătate cînd li se prezentau studenți români.

La examenele de sfîrșit de an ale Conservatorului care aveau loc în săli publice, deseori chiar la Ateneu — obicei ce ar putea fi reluat — cronicile menționau cu consecvență valoarea clasei Saegiu.

La 25 noiembrie 1940, după ce depășise 80 de ani, se stinge din viață într-o discreție nemeritată...

— „Un spirit strălucit, un suflet mare a dispărut dintre noi — spunea Dimitrie Cuclin în discursul său funebru —, dar ne-a rămas totuși îndemnătoare și vie pilda pentru viitor".

EDUARD CAUDELLA ÎN LUPTA PENTRU AFIRMAREA MUZICII ROMÂNEȘTI

Descendent al unei vechi familii de muzicieni din Viena, stabiliți la Iași, la începutul veacului trecut, pionier în domeniul creației muzicale dramatice românești, violonist de talent, format în marile școli ale Franței și Germaniei vremii, sub îndrumarea unor virtuozi ca Massart, Böhm, Vieuxtemps, pedagog strălucit al Conservatorului ieșean, avînd meritul istoric de a fi descoperit geniul copilului Enescu —, Caudella a dobîndit autoritate în viața muzicală a epocii, a lăsat patrimoniului național — simfonic, liric, instrumental, pagini de referință.

Dar alături de eforturile pe tărîmurile componisticii și pedagogiei, Caudella desfășoară (în deceniile de la încrucișarea veacurilor 19 și 20, în epoca de afirmare a criticii noastre muzicale naționale, în epoca în care întîlnim în presa românească numele lui Movilă, Lînaru, Mărgăritărescu, Xenopol, Burada, Roșca), o pasionantă și meritorie activitate de cronicar muzical.

În Editura Muzicală a apărut, prin strădaniile unei tinere cercetătoare, Ianca Staicovici, un amplu volum de cronici ce pune la îndemîna noastră, majoritatea studiilor, recenziilor, însemnărilor lui Caudella, înserate în reviste și ziare ca „Muzica", „Revista muzicală și teatrală", „Gazeta artelor", „Izvorașul", „Curierul artelor", „Arta română", „Evenimentul", volum care reliefează, dincolo de sensul unor noutăți curente ale compozitorului, pe marginea unor manifestări artistice, concepțiile estetice, opțiunile cronicarului, publicistului Eduard Caudella.

„După ce găsesc eu — scria Eduard Caudella, — nu se poate prospera în ceva, decît numai printr-o critică justă și severă, și nu prin complimente, indulgență și admirație reciprocă". ...Și se poate spune că aceste simple

cuvinte, apărute în anul 1903, în articolul intitulat *Muzica clasică și interpretarea sa* reprezintă în fapt, profesia de credință a muzicianului ce a înțeles să folosească pana cronicarului, pentru a sluji cu competența creatorului de clasă, cu probitatea dascălului, cu dăruirea omului care iubește literalmente muzica, cu talentul unui polemist înăscut, — drumurile artei românești.

Parcurgînd paginile lui Caudella ești impresionat înainte de toate de înalta exigență a criticului, de dorința răspicată de a promova o cronică angajată, de curajul cu care militează pentru triumful adevărului, pentru impunerea normelor morale în artă.

Citez din articolul intitulat *Adevăruri dureroase*, în septembrie 1903 în „Gazeta artelor" :

„Cîți întrunesc într-adevăr calitățile cerute de artist, executant, compozitor ?

Numărul nu e mare... Nu știu dacă toți aceia care se ocupă cu aceste arte, sînt chemați s-o facă... Se înțelege că astfel de artiști problematici, pentru a nu-i numi de contrabandă, nu se susțin decît prin șarlatanie, vorbe frumoase și măgulitoare... profitînd de incompetența publicului și ascunzînd prin acestea neștiința lor..."

Iar în alt loc, Caudella adaugă cu amărăciune, dar plin de hotărîrea de a contribui la curmarea răului, la instaurarea unei etici artistice : „Am vrut să reiasă ce avem bun, și mai ales să combat șarlatanismul și mediocritatea de care sîntem înăduși noi ceștilalți care lucrăm onest... Omul care știe, n-ar avea nevoie să facă reclamă pentru a se susține și a ieși la suprafață".

Caudella este un critic militant, profund angajat și, în fiecare din zecile sale de cronici dedicate concertelor ce aveau loc la Iași, în însemnările sale memorialistice, în articolele sale teoretice sau dedicate unor probleme de istoriografie muzicală — muzicianul ieșean va vorbi necontenit despre incompatibilitatea dintre artă și imoralitate, nu va cruța lipsa de sinceritate artistică, vorba neacoperită de fapte, ipocrizia, va vedea în adevăratul artist, cum nota în anul 1912 în paginile ziarului „Evenimen-

„Omul care știe, n-ar avea nevoie să facă reclamă pentru a se susține și a ieși la suprafață"

tul" — „decît pe acela care-şi face în fapte şi nu în declaraţii datoria".

Caudella este un cronicar militant, apără cu cutezanţă pe artistul român — cere cu ardoare sprijinirea vieţii muzicale, propunîndu-şi în acelaşi timp, clare obiective educative.

Un cronicar militant, cutezător

În Iaşul din anii de la sfîrşitul secolului trecut, Caudella se adresează unui public nepregătit şi fiecare cronică, fiecare recenzie, este nu numai un prilej de afirmare a unor judecăţi de valoare ci şi de investigare a unor teritorii istorice...

Fiecare însemnare a lui Caudella este astfel o pagină de istorie a muzicii, cu referiri din cele mai diverse, cu notaţii autobiografice din care putem deslusi predilecţiile compozitorului, gîndurile sale despre creatorii veacurilor...

Caudella s-a format la şcoala marilor clasici. Este în continuă admiraţie pentru valorile clasicilor şi a primilor mari romantici şi solicitînd înainte de toate, interpreţilor, rigoare stilistică, respect pentru însemnele partiturilor...

„Mozart cu toată simplicitatea — scria Caudella după un concert ce avea loc în 1918, în aula Universităţii din Iaşi, — Mozart e un compozitor foarte pretenţios şi rareori auzi acum, în zilele noastre, executînd muzica veche clasică în adevăratul ei caracter".

Apărător al purităţii mozartiene, Caudella recunoaşte pe drept cuvînt în *Simfonia în sol minor* una din cele mai frumoase şi mai mari lucrări ale compozitorului, în primul rînd datorită frumuseţii şi bogăţiei motivelor.

Pentru criticul Caudella, pasionat al clasicilor, Beethoven rămîne însă deasupra tuturor numelor.

„Diferenţa marilor maeştri clasici (se poate spune şi meritul lor), — notează Caudella, într-o cronică publicată în anul 1918 după un concert dirijat de Enescu, la Iaşi — diferenţa marilor maeştri clasici, este că au compus lucrări frumoase, gustate de toată lumea fără a complica

Prefer pe cele inspirate

compozițiile lor prin știința muzicală (care nu e întotdeauna și inspirată), dar mai mult, e complicată, o combinație armonică și o instrumentație încărcată cu diferite și multe instrumente pentru a produce efecte colorite și timbruri mai variate.

Sînt frumoase și acestea, continuă Caudella, dar prefer pe acelea inspirate.

De exemplu, ce efecte admirabile a ajuns Beethoven în simfoniile sale...

Și cu prilejul unui alt concert din aceeași stagiune, stagiune susținută de Enescu la Iași în anii primului război mondial, Caudella adaugă :

„Un concert pe al cărui program figurează numele lui Beethoven e totdeauna mai atrăgător, interesant și de o valoare mai mare"...

Poziția lui Caudella în fața marilor romantici e adînc nuanțată... Înspăimîntat de căutările epocii wagneriene, neînțelegînd strădaniile creatorilor de la sfîrșitul veacului trecut îndreptate spre lărgirea paletei de expresii, Caudella este tot mai atașat de primii romantici.

Caudella este tot mai apropiat, spre sfîrșitul vieții sale, de Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn-Bartholdy.

„Simfonia a V-a de Schubert — scrie astfel Caudella — e atît de bogată în motive gingașe și frumoase că-ți face bine să auzi. Parcă te restabilești de multe lucrări displăcute și triste, te liniștește oarecum... Motivele sale curg așa de lin și naturale ca un rîuleț între copaci". „Schubert e cunoscut și admirat — conchidea Caudella — ca unul din cei mai melodioși compozitori ai epocii romantice..."

„Nu cred că Wagner va fi întrecut, nici chiar egalat vreodată..." „Neîntrecutul compozitor Richard Wagner"... „Cel mai mare compozitor dramatic".

Sînt afirmații pe care le întîlnim în cronicile lui Caudella, afirmații care nu vor exclude, totuși, pe parcursul timpului, și unele rețineri — dovadă a unei insuficiente înțelegeri a semnificațiilor revoluției muzicale wagneriene. Din creația lui Wagner, Caudella prețuiește mai

mult desfășurările sonore mai adînc legate de tradiție, prețuiește mai mult paginile din *Rienzi*, din *Tanhäuser*...

Precaut de cele mai multe ori în aprecierea creațiilor postwagneriene, nereceptiv în fața geniului brahmsian, Caudella se arată a fi, în cronicile sale din primele decenii ale secolului, de-a dreptul intolerant în fața operei lui Richard Strauss...

Cu toată antipatia ce o are, ani în șir, pentru limbajul autorului celebrelor poeme simfonice, pentru autorul *Salomeei* — într-un tîrziu, Caudella este convins că numai printr-o continuă educație a gustului — profesioniștilor și publicului —, operele creatorilor „moderniști" cum le numea el, pot fi asimilate...

„Orice public trebuie format întîi pentru a prinde gust la cea mai mică schimbare ce se face și mai ales în orice artă" — notează Caudella în 1918, după ce a ascultat la Iași cîteva lucrări în primă audiție.

Și în acest sens, trebuie să înțelegem și „împăcarea" cu Richard Strauss. În studiul intitulat *Progresul muzicii și al teatrului* Caudella afirma : „Richard Strauss excelează prin disonanțe foarte aspre și displăcute auzului. Parte din criticii muzicali — ar fi declarat că situația în care se găsește el pentru moment, e aceea în care a fost și Richard Wagner". „La urma urmei — continuă ideea Caudella, — lumea se va deprinde și cu disonanțele lui Strauss — cum s-a deprins și cu acelea ale lui Wagner și cum a fost acum 400 de ani, cînd se cînta numai în cvarte și cvinte".

Lumea se va deprinde cu... disonanțele

Caudella, cronicarul, nu este numai judecătorul atent al valorilor componistice, mai vechi sau mai noi, pe care le ascultă timp de decenii la Iași, sau în alte centre muzicale ale țării și Europei... Caudella, muzician multilateral, virtuoz desăvîrșit (Constantin Bobescu care a avut prilejul să-l asculte întîmplător, în culisele Teatrului Național din Iași, îmi vorbea cîndva despre pasionanta tehnică de arcuș a violonistului Caudella), — muzician multilateral, profesorul ieșean a scris pagini încărcate de semnificații despre toți marii artiști pe care i-a urmărit de la Enescu, Wieniawski, la George Nicu-

lescu-Basu și Theodor Lupu, de la Hans Richter și Oscar Nedbal la Antonin Ciolan, Constantin Nottara, Mircea Bîrsan — de la Fritz Kreisler și Kubelik, la Alexandru Garabet, Ludwig Acker, Lucia Burada, Hristache Popescu, Elena Drăgulinescu-Stinghe, Aurel Costescu-Duca, Vasile Filip.

În anul 1908 în articolul intitulat *Temperament, interpretare, frazare muzicală* — Caudella făcea cunoscut cititorilor în cîteva simple rînduri, concepția sa asupra artei interpretative : „Sub cuvîntul de interpretare — nota muzicianul ieșean, — se înțelege modul în totalitate de a executa ceva.

Este observarea fiecărui semn de expresiune indicat de compozitor, observarea strictă, fidelă a caracterului și stilului cerut de el, considerîndu-se și epoca în care a trăit".

Și în numele unor asemenea comandamente, Caudella cere interpretului stil, cultură, tehnică.

În anul 1913, după ce ascultă Filarmonica din Viena, Caudella notează cu entuziasm : „Fritz Kreisler e un violonist și artist de prim rang, ca și colegii săi Kubelik, Huberman, Isaye, Thibaud, Marteau, Flesch, Ondricek etc.

Calitățile de violonist ce le posedă Fritz Kreisler, sînt : un son plin, cîntător (dulce), o justețe perfectă în emiterea sunetelor, un staccato pe un arcuș uimitor, o interpretare plăcută și o frazare elegantă fără a exagera tremolul notelor.

Simte ce execută într-un mod cult, nu lăutăresc".

În Iașul în care Enescu făurea în anii primului război mondial o orchestră de ținută europeană, în Iașul în care Enescu instituia o viață muzicală permanentă, de înaltă exigență, au găsit cîmp de dezvoltare cîteva talente deosebite.

Printre ele — Antonin Ciolan.

Caudella îl urmărește pe tînărul muzician de la primele sale manifestări și este plăcut impresionat de conștiința artistică, de energia șefului de orchestră, de eficiența fiecăruia din gesturile sale : „Ce-mi place la Ciolan, — scria Caudella în 1919 — este că nu face contorsiuni și mișcări inutile ca alți dirigenți, pentru a face să creadă publicul că au sentiment și temperament și în

Antonin Ciolan, un dirijor plin de energie și conștiință

fond nu le au. Ciolan este un excelent șef de orchestră, plin de energie și conștiință".

Și numai după un an, urmărindu-l pe Ciolan la pupitrul orchestrei Societății simfonice *George Enescu* în *Simfonia a V-a* de Ceaikovski — cronicarul ieșean subliniază marea cultură a tînărului șef de orchestră, vorbește cu mîndrie despre faptul că prin clasa sa de la Conservator a trecut un asemenea strălucit elev.

În contextul preocupărilor criticului Caudella, se detașează în mod aparte contribuția pe care o aduce la sublinierea locului ce revine lui George Enescu în istoria muzicii românești.

O relație de prim ordin Caudella—Enescu

Serialul de cronici care a văzut lumina tiparului acum cîțiva ani cuprinde un impunător număr de însemnări din cele mai interesante în epocă, prin adîncimea analizei operei compozitorului, violonistului, dirijorului, pianistului George Enescu.

Relația Caudella—Enescu este o relație de prim ordin, Caudella are meritul *istoric* de a fi descoperit geniul copilului Enescu, sosit din Liveni în Iașul deceniului 9 al secolului trecut; Caudella cere ca micul Enescu să fie dus la Viena; Caudella urmărește continuu drumurile copilului și tînărului Enescu, Caudella vorbește an de an cititorilor săi despre lucrările, despre turneele lui Enescu, despre prețuirea cu care Europa și America întîmpinau arta enesciană.

În anii războiului, stagiunea de concerte simfonice și camerale oferă *cronicarului* Caudella cel mai bun prilej pentru a analiza diferitele ipostaze ale artei enesciene.

Cronicile sale devin documente memorabile pentru antologia criticii românești, pentru definirea personalității enesciene...

„Personal — scria Caudella în paginile ziarului «Evenimentul» în anul 1915, îl admir în total ca un mare și genial talent, care va ajunge foarte departe în cariera sa artistică, va face fala țării sale pentru toate timpurile și

va deveni *istoric* (sublinierea aparține lui Caudella) cel mai mare geniu muzical al României".

„Ce-l califică mai ales pe Enescu — scria Caudella în anul 1918 — este dulceața și frumusețea sonului său, justețea ireproșabilă a intonației, căldura și temperamentul. E un violonist de înaltă, și cea mai bună școală, și un rival de temut al celor mai mari violoniști europeni ca Thibaud, Kubelik, Ondricek, Kreisler... Pentru mine, e un artist desăvîrșit..."

Lunile petrecute de Enescu la Iași, sînt pentru bătrînul profesor, un prilej de a trăi în preajma muzicianului adulat. „Maestrul nostru George Enescu — scria Caudella în mai 1918 în ziarul „Evenimentul" — e un mare geniu muzical care te farmecă și te uimește ca perfecțiune artistică și ca om superior".

Iar în același an, după cel de al 14-lea concert simfonic organizat de Enescu la Iași, Caudella nota :

„E fenomenal și miraculos ce cuprinde creierul acestui geniu muzical"

„Maestrul Enescu e născut șef de orchestră, violonist, pianist, compozitor și totul într-un mod magistral. Poți să te duci în lumea întreagă și foarte puțini vei găsi înzestrați de natură într-un mod așa de generos..."

„Ce admir eu, în modul lui Enescu de a conduce orchestra — scria Eduard Caudella — este, afară de miraculoasa d-sale memorie, analizarea și se poate spune modul *anatomic,* cum interpretează și execută bucățile ce dirijează ; nu trece nici cea mai mică frază, motiv sau imitație în polifonia cea mai complicată fără ca să nu fie scoasă la iveală într-un mod ingenios. Cu un cuvînt, e un adevărat capelmaistru sau șef de orchestră cum spun francezii și care nu bate numai măsura. Bagheta sa e inspirată de d-sa".

În sfîrșit, trecînd în revistă seria cronicilor lui *Caudella despre Enescu,* trebuie să amintim căldura cu care profesorul ieșean întîmpina fiecare nou opus al marelui compozitor. Creatorul care se dovedise adeseori în însemnările sale refractar — ca să folosesc un termen al său,

„modernităților lui Debussy, d'Indy, Richard Strauss", — înțelege în substanță arta enesciană, originalitatea ei, stabilește poziția ei pe traiectoria marilor valori istorice.

„E fenomenal și miraculos — scria Caudella în 1921, în ziarul «Evenimentul», — e fenomenal și miraculos ce cuprinde creierul acestui geniu muzical, și România se poate făli în toată puterea cuvîntului că s-a născut pe pămîntul ei unul din talentele cele mai geniale ale ultimelor decenii".

FLORICA CRISTOFOREANU — VIGOAREA SPIRITULUI ROMÂNESC

„România — țară a muzicii" — cuvinte pe care le găsim de-a lungul unui veac în cronici, declarații, monografii artistice, suprem elogiu pe care marii artiști ai lumii l-au adus talentelor, autenticității și forței artei noastre. Și într-adevăr, de-a lungul timpurilor, de la anonimul creator al Mioriței la Enescu — cel care a surprins toate corzile vibrației românești, zeci de mari artiști români, învingînd condiții mai mult sau mai puțin favorabile dezvoltării muzicii, au demonstrat vigoarea spiritului românesc, puterea sa de a se impune în concertul valorilor lumii.

Cu veneraţia cu care încercăm mereu să facem cunoscute aceste contribuții românești de unică amplitudine în veac, ne apropiem de Florica Cristoforeanu, în dorința de a dezvălui una din cele mai semnificative pagini ale teatrului liric național.

În constelația de valori a muzicii românești din primele decenii ale secolului nostru, Florica Cristoforeanu nu este un nume singular. Cîntăreața face parte din pleiada de artiști care de la Hariclea Darclée, Elena Teodorini, Giovanni Gabrielescu la Elena Drăgulinescu-Stinghe, Traian Grozăvescu și culminînd cu generația lui Nicolae Herlea, Eugenia Moldoveanu, Dan Iordăchescu, David Ohanesian, Ludovic Spiess, a ilustrat ani îndelungați, în țară, la București, Cluj, Craiova sau la Scala, la Grand Opéra, la Covent Garden, la Bolșoi Teatr, la Metropolitan Opera, puterea de expresie, capacitatea de penetrație a artei românești.

Mîndria colectivului de la Scala

După Teodorini și Darclée, Florica Cristoforeanu a fost prima interpretă a lucrărilor unor mari creatori italieni. Florica Cristoforeanu a fost, ani în șir, mîndria colectivului de la *Scala*. Mascagni, Toscanini, Richard Strauss, Respighi, Pizzetti, Ciléa, au rostit despre Florica Cristoforeanu vibrante judecăți de valoare.

Ruffo, Gigli au fost colaboratorii ei permanenți.

Încununată cu laurii unor mari succese pe arena artistică internațională, Florica Cristoforeanu a iubit mai presus de orice, pămîntul natal, publicul României, socotind (încă din anii în care a luptat, alături de Gheorghe Folescu, Jean Athanasiu, Alexandra Feraru, George Niculescu-Basu, pentru afirmarea teatrului de operă bucureștean înființat după primul război mondial), că prima ei datorie este ridicarea scenei românești.

„Țării mele — scria Florica Cristoforeanu — doream să-i dăruiesc tot ce aveam mai bun, arta și cariera mea cu succesele ei... Am socotit că era o obligație morală și patriotică pentru toți artiștii lirici, să-și dea concursul pentru întărirea edificiului înălțat cu atîta trudă, sacrificii și abnegație".

Biografia Floricăi Cristoforeanu este istoria unor lupte aprige pentru afirmarea talentului, pentru ridicarea pe marile trepte ale artei lirice, pentru găsirea unor noi căi, unor mijloace personale de expresie artistică, pentru învingerea unor dificultăți ce păreau, la un moment dat, insurmontabile; biografia Floricăi Cristoforeanu este o pasionantă istorie a succeselor ei în Capitala țării, în străvechile centre de cultură muzicală ale Italiei, sau pe îndepărtatele meleaguri ale Americii.

„Ceea ce obții prin tine, este mai valoros decît tot ce obții prin alții"

Născută la Râmnicu-Sărat, rămasă de copil orfană, luptîndu-se din copilărie cu viața, înțelegînd din copilărie că „ceea ce obții prin tine e mai valoros decît tot ce obții prin alții", debutînd cu curajul marilor încrezători în destinul lor, plecînd fruntea marilor spirite ale Europei prin inegalabilele ei virtuți artistice, Florica Cristoforeanu semnează o biografie ce

poate constitui, aș spune, un exemplar subiect de roman dedicat acelora care știu să învingă luptînd, cîntăreața fiind o viață convinsă că, „pe cel înzestrat talentul îl împinge înainte, fără a fi nevoit să forțeze ascensiunea".

Viața Floricăi Cristoforeanu poate fi într-adevăr un minunat subiect de roman. Și artista care a trecut cu greu prin Parnas, prin purgatoriul unei vieți aspre și pline de piedici, artista care și-a croit cu tenacitate bărbătească, pas cu pas, drumurile spre prețuirea lui Toscanini, Georgescu, Serafin, Puccini, Ciléa, Mascagni, Perlea, înțelege, spre sfîrșitul vieții, resursele pedagogice ale unei mari experiențe artistice și atunci, sintetizînd documentele unei vieți ne oferă o emoționantă *carte de amintiri,* în care regăsim nu numai traiectoriile carierei ei, nu numai suma de date ce poate servi istoriografilor în recompunerea unei impresionante etape din evoluția teatrului liric românesc și european, ci și rezultatul unor rodnice meditații asupra artei cîntului, asupra repertoriului liric, asupra liniilor de evoluție ale creației de operă, asupra trăsăturilor caracteristice ale marilor personalități ale teatrului liric.

Strălucitoare carieră a Floricăi Cristoforeanu este, fără îndoială, rezultatul talentului și muncii cu care a slujit muzica. Florica Cristoforeanu a știut continuu să asculte sfaturile prietenilor, profesorilor, artiștilor de mare experiență, a știut să asimileze tot ce a putut servi continuei ei perfecționări. De la Marioara Ventura care a îndrăgit-o, în primii ani petrecuți la București, pînă la Richard Strauss cu care a colaborat săptămîni întregi pentru a crea rolul Salomeei, Florica Cristoforeanu s-a bucurat mereu de înțelepciunea unor mari prietenii.

Cartea de amintiri păstrează astfel pentru posteritate, mărturii de o incontestabilă autenticitate, rezultat al unor îndelungi, obiective și minuțioase observații despre prietenii și colaboratorii apropiați, nume pentru totdeauna înscrise în cronica teatrului muzical. Amintirile Floricăi Cristoforeanu ne oferă din acest punct de vedere, un exce-

lent compendiu asupra marilor reprezentanți ai artei românești, de la Leonard la Niculescu-Basu.

Judecata Floricăi Cristoforeanu este peste tot, în aceste rînduri, adîncă și lucidă, depășind observația din fotoliul de orchestră și aducînd publicului aprecierea născută în colaborarea directă.

Depășind observația din fotoliul de orchestră

Mircea Lazăr este în viziunea Floricăi Cristoforeanu „un tenor dramatic cu admirabile resurse vocale, cu un registru egal, timbru frumos colorat și un puternic temperament", „Elena Drăgulinescu-Stinghe, o admirabilă cîntăreață cu o voce de înaltă clasă plină de expresivitate, cu omogenitate în toate registrele, cu un mediu plin și acute clare și puternice", „George Folescu un artist meticulos, profund, cu o mare putere în a trece de la genul dramatic la cel comic", iar Jean Athanasiu, „un cîntăreț de clasă mare cu o voce de mare amploare, cu un timbru metalic rar întîlnit, cu un joc de o mare eficacitate".

În galeria portretelor românești, Florica Cristoforeanu adaugă în cartea sa de amintiri, subtile analize ale artei unora dintre marile stele cu care a colaborat decenii în Italia sau orașele Americii : Ruffo, Schipa, Pertile, Gigli. Cîteva rînduri dedicate lui Gigli pot concura cu orice caracterizare a cîntărețului : „Pe Gigli l-am ascultat cîntînd prima oară cînd eram în operetă, fără ca în primul moment vocea lui să mă fi impresionat, întocmai ca și Pertile de altfel ; avînd un timbru mai puțin strălucit și cam aspru iar registrul mediu dominat de note albe, plate. Surprinzător este faptul că după primele fraze cîntate, vocea i se încălzea, centrul căpăta o sonoritate de cristal, registrul acut devenea de o limpezime și o forță neobișnuite iar volumul creștea făcînd impresia unui torent vijelios. E curios să auzi un tenor spinto cu o suplețe vocală uimitoare și un falset minunat iar pianissimile erau pur și simplu fantastice, în lunga mea carieră nemaiauzind altele atît de frumoase".

Un portret al lui Beniamino Gigli

Ca joc de scenă nu pot spune decît că Gigli era un actor desăvîrșit, prin meșteșugul lui de a îmbina vocea cu gestul și cu frazarea. Gigli era un bun partener pe scenă întocmai ca și Pertile. Și poate acesta din urmă într-o măsură și mai mare, menajîndu-mă în scenele mele importante pentru a nu-mi strica efectul. Alți artiști sînt lipsiți de această elementară atenție față de partenera lor ; din contră, fac totul ca să-i diminueze efectul scenei, distrăgînd atenția publicului de la jocul ei prin luarea unor atitudini sau gesturi deplasate. Reprezentațiile în care am cîntat alături de Gigli au fost o încîntare".

Ca toți marii cîntăreți, Florica Cristoforeanu a cunoscut nu numai prietenia marilor colaboratori de pe scenă ci și stima compozitorilor timpului. Am amintit despre dragostea cu care Richard Strauss i-a încredințat rolul *Salomeei*. Puccini, Mascagni, Pizzetti, Ciléa au admirat la rîndul lor arta cu care Florica Cristoforeanu își însușea și se dedica partiturilor lor. Un capitol special al *Amintirilor* Floricăi Cristoforeanu este consacrat de pildă turneului pe care l-a întreprins în orașele peninsulei italice în stagiunile 1932—1933 cu opera lui Ciléa *Adriana Lecouvreur*. „Compozitorul Ciléa —, notează Florica Cristoforeanu —, mi-a făcut marea onoare de a mă alege ca protagonistă și am fost încîntată că nu l-am deziluzionat. Această operă s-a bucurat la început de o primire caldă din partea publicului, pentru ca apoi să fie înmormîntată în arhivele teatrelor lirice fără un motiv plauzibil, căci critica a fost unanimă în elogiile aduse compozitorului. Reluată după aproape trei decenii, opera a prilejuit manifestații entuziaste din partea publicului. Rolul titular pe alocuri se reduce la o declamație muzicală care reclamă un deosebit spirit de pătrundere în psihologia personajelor. Am reușit să prezint această operă într-o ediție cu totul nouă, superioară stilului în care fusese cîntată pînă atunci deoarece trecusem prin repertoriul wagnerian cu care *Adriana* are

„Compozitorul Ciléa mi-a făcut marea onoare de a mă alege ca protagonistă..."

destule afinități. Elogiile care mi-au fost aduse nu au fost izolate ci unanime ; și ca prim efect, toate marile teatre lirice au introdus opera în repertoriile lor. Ciléa era atît de fericit, încît nu mai știa cum să-și manifeste recunoștința față de mine..."

Florica Cristoforeanu a trăit decenii în șir în preajma unora din marii reprezentanți ai teatrului muzical ; a colaborat direct cu mari compozitori ai timpului, a urmărit spectacol cu spectacol evoluțiile colegilor dar mai presus de toate, a fost cred atentă la cultivarea, la apropierea unor mari șefi de orchestră. În concepția Floricăi Cristoforeanu, dirijorul rămîne punctul central al spectacolului liric, supremul responsabil al actului interpretativ, al montării, permanentul educator al cîntăreților. Indiscutabil, succesele înscrise de Florica Cristoforeanu în analele teatrului muzical modern au fost determinate și de faptul că a avut șansa de a fi fost descoperită și îndrumată de Serafin și de posibilitatea de a cînta sub bagheta lui Arturo Toscanini sau George Georgescu.

Tulio Serafin și momentele de cumpănă din cariera Floricăi Cristoforeanu

Tulio Serafin a fost din tinerețe unul dintre prietenii apropiați ai cîntăreței. În momentele de cumpănă cînd se părea că o boală grea impune retragerea cîntăreței de pe scenă, Tulio Serafin crede în capacitatea Floricăi Cristoforeanu de a trece peste asemenea bariere și impune familiei revenirea ei în viața muzicală.

Tot Serafin o îndeamnă pe Florica Cristoforeanu să părăsească opereta pentru a trece definitiv (caz foarte rar întîlnit în istoria artei interpretative), pe scena Operei. T. Serafin a dirijat multe din spectacolele susținute de Florica Cristoforeanu dar în același timp a pregătit-o, ca un corepetitor magistral, pentru toate rolurile pe care le-a abordat, „Serafin — cum notează Florica Cristoforeanu — fiind un spirit analitic prin excelență, capabil să ajute pe orice mare artist în cizelarea detaliilor, în a acorda interpretarea scenică cu teatrul și intențiile compozitorului".

Despre miracolul Toscanini s-au scris sute de pagini. Fișa Floricăi Cristoforeanu se dovedește una dintre cele mai substanțiale : „În timpul unei repetiții sîntem anunțați că de a doua zi acestea vor continua în asistența maestrului Toscanini. În dimineața următoare, Toscanini își face apariția pe scenă. Îl vedeam pentru prima oară atît de aproape. De statură mijlocie, cu un pas ferm și privirea de o mobilitate neînchipuită. Dintr-o ochire ne-a cuprins pe toți. Ne-am ridicat în picioare, potrivit unei vechi tradiții a Scalei, ca un omagiu adus genialului maestru al baghetei ; însă modest cum era, Toscanini nu se împăca cu această atitudine școlărească din partea noastră. După ce Pizzetti ne-a prezentat maestrului pe fiecare dintre noi și după ce ne-a strîns mîna tuturor, Toscanini ne-a rugat să ne așezăm. Apoi ne-a spus următoarele cuvinte : „Aici nu sîntem la școală și nici artiști mari sau mărunți ci colaboratori, cu aceleași pretenții unul față de celălalt. Ba, veți vedea că nici nu merit această atenție, pentru că pînă în clipa în care vom fi ajuns la capătul repetițiilor, în mine veți avea cel mai exigent și neînduplecat critic... A doua zi, era la pian. Mi-a spus că-l interesează îndeosebi modul de frazare, expresivitatea în special a unor cuvinte asupra cărora mă va face atentă. Toscanini era meticulos în toate, ajutîndu-mă pînă în cele mai mici detalii, cum să scot în evidență anumite părți din text, cuvînt cu cuvînt, și-mi dădea sfaturi cu privire la jocul de scenă, făcîndu-mă atentă asupra efectelor pe care trebuia să le producă.

Florica Cristoforeanu despre geniul lui Toscanini

Geniul lui Toscanini a constat tocmai în această putere de pătrundere în substratul intim al rolului, fiind dotat cu o intuiție formidabilă. Cel mai neînsemnat rol din operă îl trecea printr-o minuțioasă analiză. Ne punea să repetăm de zeci de ori un lucru... pînă ce, după părerea lui, totul mergea perfect. Cînd punea bagheta jos și încruntat își ducea mîna la mustață, parcă îți venea să intri în pămînt. Toscanini avea un temperament covîrșitor și un suflet mare. Datorită acestor calități a ajuns pe culmea artei dirijorale. Nimeni altul nu ținea pe inter-

pret sau instrumentist legat de el în asemenea măsură, creînd acea unitate de intenții atît de necesară unei bune interpretări.

Cînd dirija figura i se lumina, privirile-i deveneau fulgerătoare, mușchii feței i se crispau și din degetele lui, lungi și fine, parcă emanau efluvii magnetice; cei peste 150 de instrumentiști care compuneau orchestra Scalei păreau vrăjiți, hipnotizați de voința lui. Cînd repetiția mergea bine, figura îi era radioasă. Cîteodată însă, în timpul repetiției, se oprea subit și țintind cu privirea spre un instrumentist, bătea nervos cu bagheta în pupitru în semn de întrerupere, făcîndu-i observație pe un ton aspru.

Cu ocazia ultimei repetiții de ansamblu, premergătoare repetiției generale, l-am auzit spunînd :

— Mîine avem repetiție generală. Cine nu înțelege să se conformeze indicațiilor mele, e rugat să părăsească locul.

Observații severe făcea și artiștilor dacă nu-i plăcea ceva, ceea ce mi s-a întîmplat și mie.

Însă nu e mai puțin adevărat că datorită acestei severități excesive, spectacolele trecute prin purgatoriul unor astfel de repetiții căpătau o omogenitate perfectă, prin sudura pe care o realiza între orchestră, interpreți și dirijor".

PUNCTE DE CONTACT

CHARLES BAUDELAIRE ȘI CREDINȚA ÎN UNITATEA INTERIOARĂ A ARTELOR

Oprindu-mă la *Jurnalul* lui Delacroix, relevam într-una din „audițiile" noastre, cîteva dintre ideile despre muzică ale pictorului care în prima jumătate a secolului trecut, într-o vreme care impunea lărgirea orizonturilor artelor, interferarea lor, se convinge de necesitatea dublării activității creatoare propriu-zise cu una de lămurire, de edificare estetică, avînd convingerea că timpurile cer, impun oricărui creator să devină, totodată (cum s-a spus) militantul explicit și intransigent al idealurilor sale. Această lărgire a sferei de preocupări artistice și pe plan teoretic este specifică de altfel romanticilor și am urmărit-o, după cum ați văzut în diverse „fișe", în activitatea muzicienilor Berlioz, Weber, Schumann, Liszt, Wagner, Ceaikovski.

Delacroix ne-a oferit exemplul ilustru al pictorului, iar marele său contemporan și apărător Baudelaire ne aduce o imagine asemănătoare din lumea literelor.

Poet, prozator, Baudelaire este unul dintre marile spirite ale secolului al 19-lea.

Poetica lui Baudelaire, măsurată și elaborată, cristalizează, cum s-a afirmat, o mutație esențială în poezia romantică, o nouă și revoluționară concepție despre poezie.

A cultivat necontenit judecata estetică și filozofică

Baudelaire — criticul de artă, artistul care l-a lăudat cu îndrăzneală pe Delacroix, Baudelaire apărătorul lui Manet, poetul care are revelația lui Edgar Poe, poetul care devine, cum spunea acesta, „primul wagnerian din Paris și unul dintre primii wagnerieni veritabili",

Baudelaire crede în unitatea interioară a artelor („unite într-un acord / în care mari taine se ascund /"), Baudelaire, asemenea marelui său amic de idei de peste Rin, Richard Wagner, se hrănește, cultivă necontenit judecata filozofică și estetică, lămurește probleme fundamentale de teorie a artei.

Pentru poetul, criticul, eseistul Baudelaire (poetul care adusese pe lume, cum îi va scrie Victor Hugo „un frisson nouveau"), muzica este una dintre marile taine, bucurii, fericiri ale lumii.

Poetul care scria, „Vreau să luminez lucrurile cu spiritul meu și să apăr reflectarea lui pe celelalte spirite", poetul care se vrea un inspirator al cititorului, gînditorul care atribuie poeziei o „valoare absolută" are nevoie de muzică, aduce mereu muzica în scena vieții sale, amintește mereu de compozitorii pe care-i iubește, amintește mereu de muzicienii pe care i-a întîlnit, de care a avut nevoie, zi de zi, în anumite momente.

Poetul care crede că „muzica adîncește cerul", că muzica „dă ideea de spațiu", vorbește despre Chopin în studiile sale dedicate lui Delacroix, îl caracterizează pe Liszt într-unul din celebrele sale poeme în proză, vorbește despre arcușul delirant al lui Paganini în *Jurnalele intime*, despre Gluck, Berlioz, Mehul și Weber în *Culegerea de maxime consolatoare despre dragoste*, despre Beethoven în studiul dedicat lui Gautier, despre Wagner în celebrul articol *Richard Wagner și Tannhäuser la Paris*, publicat în aprilie 1861 în „Revue Européene".

Prefațînd volumul intitulat *Curiozități estetice*, profesorul Ludwig Grünberg susține, pe bună dreptate, că cititorii prinși în tentaculele prejudecății care-i atribuie lui Baudelaire o singulară vocație poetică, vor avea, lecturînd volumul, revelația unui Baudelaire estetician, unui Baudelaire care întrunește geniul poetic cu inteligența critică și care, reflectînd țelurile poeziei, invocă în sprijin celelalte arte, vor avea revelația unui Baudelaire pentru care fie și o relatare a unei rapide plimbări filozofice printre picturi constituie

O singulară vocație poetică ?

un punct de sprijin pentru construcția unei viziuni estetice originale, sprijinită concomitent pe trăirea existențială a modernității, pe experiența novatoare a poetului și pe radarul axiologic al iubitorului de artă, Hugo Friederich, avînd dreptate atunci cînd afirma că, după părerea sa, concepțiile baudelairiene despre creația artistică stau pe aceeași treaptă cu poezia însăși.

Baudelaire simte necontenit nevoia clarificării estetice, este permanent preocupat de definirea artei, de găsirea izvoarelor, sensurilor mesajului artei. Baudelaire crede într-o artă de vibrație filozofică, căci așa cum spunea despre literatură (și crezul acesta este vizibil și în notațiile sale despre pictură sau muzică), „orice literatură care refuză să păşească frăţeşte între ştiinţă şi filozofie este o literatură ucigaşă şi sinucigaşă".

Intelectual, cum s-a spus, cu o neobișnuită polivalență a gustului, comentator al literaturii, picturii, muzicii, Baudelaire cere o artă de vibrație filozofică, vede în fiecare făuritor de capodopere, „pe creatorul capabil să pună în mișcare capitaluri, să inspire gustul gimnasticii intelectuale".

„Să inspire gustul gimnasticii intelectuale"

Permanent preocupat de definirea sensibilității, Baudelaire meditează adesea asupra conceptului, asupra uneia dintre categoriile fundamentale ale esteticii: frumosul.

Dicționarele definesc de obicei frumosul ca armonie. In *Tratatul de Estetică*, Raymond Bayer propune definirea sentimentului de frumos, ca lirism al perfecțiunii.

Baudelaire își reprezintă ideea de frumusețe în afara unor asemenea concepții, dornic să statornicească o teorie rațională și istorică a frumosului, în opoziție cu teoria frumosului unic și absolut.

„Este un bun prilej să arătăm — scria Baudelaire — că frumosul are întotdeauna și în mod inevitabil, o dublă structură, deși impresia pe care o lasă este una singură ; căci dificultatea de a discerne elementele variabile ale frumosului în unitatea impresiei nu infirmă cu nimic necesitatea vocației în compoziție. Frumosul este

alcătuit dintr-un element veşnic invariabil, a cărui cantitate este peste măsură greu de determinat, precum şi dintr-un element relativ circumstanţial, care va fi, dacă vrem, rînd pe rînd, sau în întregime, epoca, moda, morala, pasiunea. Fără acest al doilea element, care este ca glazura atrăgătoare ce-ţi gîdilă nările şi-ţi stîrneşte apetitul, primul element ar fi indezirabil, fără valoare şi nepotrivit, neadaptat naturii umane. Desfid pe oricine ar descoperi o mostră de frumuseţe care să nu conţină aceste două elemente".

Bazat pe o asemenea concepţie, Baudelaire ridică, normal, glasul împotriva inerţiei, fixităţii, canoanelor.

Baudelaire: „Există ceva mereu nou, ce va scăpa veşnic de sub călcîiul regulilor şi analizelor şcolare".

„Toată lumea — scria Baudelaire — îşi poate lesne închipui că, dacă oamenii chemaţi să dea glas frumosului s-ar conforma regulilor profesorilor-juraţi, frumosul însuşi ar dispare de pe pămînt, de vreme ce toate timpurile, toate ideile, toate senzaţiile s-ar cufunda într-o vastă unitate, monotonă şi impersonală, nemărginită cît plictisul şi neantul.

Varietatea, condiţie *sine qua non* a vieţii, ar dispare din viaţă. Şi este atît de adevărat că, în multiplele manifestări ale artei, există mereu ceva nou, ce va scăpa veşnic de sub călcîiul regulilor şi analizelor şcolare. Uimirea care este una dintre marile plăceri prilejuite de artă şi literatură, este legată de această varietate de tipuri şi senzaţii. Profesorul-jurat, soi de tiran-mandarin, îmi face mereu impresia unui necredincios care se substituie lui Dumnezeu".

Această continuă variaţie în compoziţie, această varietate, acest nou „ce scapă veşnic de sub călcîiul regulilor şi analizelor şcolare", aceste caracteristici ale frumosului, ne întîmpină permanent din paginile marii istorii muzicale.

„Pînă într-un moment destul de înaintat al epocii moderne, — scria Baudelaire — arta, muzica şi poezia nu au ţintit decît să mintă spiritul, înfăţişînd privelişti de beatitudine care contrastau cu groaznica viaţă de încordare şi de luptă în care sîntem cufundaţi.

Beethoven a început să răscolească luminile de melancolie și deznădejde incurabilă îngrămădite ca norii pe cerul interior al omului".

De la Platon și Aristotel, teza artei ca mimesis (principiu estetic potrivit căruia arta este imitarea realului), a preocupat generații de gînditori, în cele mai diferite chipuri.

Într-o vreme în care se spunea „copiați natura ; nu copiați decît natura, nu există plăcere mai mare, nici triumf mai spectaculos, decît o excelentă copie a naturii — și această doctrină, dușmană artei, avea pretenția să fie aplicată nu numai picturii ci tuturor artelor", Baudelaire exprimă un punct de vedere îndrăzneț, ferm și viabil pînă în zilele noastre, punct de vedere pornit din convingerea că natura nu este, după expresia lui Baudelaire decît „Dicționar", că așa cum s-a spus, artele nu trebuie să părăsească înaltele zone ale spiritualității în numele fotografiei. „Artistul adevărat, adevăratul poet, — scria Baudelaire în *Salonul din 1859* — nu trebuie să picteze decît ceea ce vede și simte. El trebuie să fie cu adevărat credincios propriei sale naturi. Trebuie să se ferească, așa cum se ferește de moarte, să împrumute ochii și sentimentele altui om, oricît de mare ar fi el ; pentru că atunci, lucrările pe care ni le va da ar fi niște minciuni și nu realități".

Natura nu este decît... un „Dicționar..."

Crezul acesta explică poate, odată în plus, prețuirea poetului pentru Franz Liszt.

„Scumpe Liszt —, scria Baudelaire într-unul din poemele sale în proză... dincolo de orașele unde clavirile vă cîntă gloria, unde tipografiile vă tălmăcesc înțelepciunea, oriunde ați fi, în strălucirile vieții veșnice, ori în pîclele țărilor visătoare, improvizînd cîntece ale desfătării sau ale inefabilei dureri, sau încredințînd hîrtiei meditațiile voastre, cîntăreț al voluptății și al nelinișteî vă salut întru nemurire, eterne filozof, poet și artist".

Într-o „audiție" ghidată de teoriile estetice ale lui Baudelaire, punctul de greutate trebuie desigur să cadă asupra studiilor, scrierilor consacrate de marele poet

francez marelui compozitor german Richard Wagner, scrieri, care tot mai mult, în perspectiva timpului, dobîndesc valorile unui document istoric.

Într-o vreme în care Wagner nu elaborase *Tetralogia, Tristan, Maeștrii cîntăreți din Nürnberg, Parsifal*, într-o vreme în care puțini își dădeau seama de forța artei wagneriene, într-o vreme cînd ascultînd opera *Tannhäuser*, criticii wagnerieni vorbeau despre muzică fără melodie, sonorism fără idei... haos... febră acustică... „acorduri stridente, fluierături ascuțite, scrîșnete de alămuri turbate... s-ar zice că un organist își încearcă un instrument nou plimbîndu-și, la întîmplare, mîinile pe claviatură", într-o vreme în care nici marii muzicieni ai Europei nu intuiau necesitatea unei noi cotituri în arta lirică, Charles Baudelaire este un vizionar de forță, Baudelaire crede (așa cum nota într-o scrisoare datată 1849), că „viitorul îl va consacra pe Wagner drept cel mai ilustru dintre maeștrii".

Un document istoric...

La 17 februarie 1860, Baudelaire scrie, „izbit" de *Tannhäuser* și *Lohengrin*, celebra scrisoare către Wagner.

În anul 1861 (Wagner a stat la Paris între 1839—1842 și 1859—1862), cînd concertele wagneriene erau o adevărată bătălie a doctrinelor muzicale, Baudelaire publică impunătorul articol *Richard Wagner și Tannhäuser la Paris*.

„Nici un alt muzician — scrie Baudelaire —, nu excelează ca Wagner în zugrăvirea spațiului și adîncimii materiale și spirituale. El stăpînește arta de a traduce, prin gradații subtile, tot ce este excesiv, imens, ambițios în omul spiritual și natural".

Cerînd artistului („cel ce mereu aspiră să-și reîncălzească speranțele și să se ridice spre infinit"), să fie un om al epocii sale, Baudelaire pune aceeași condiție și criticului de artă.

Virtuțile pe care Baudelaire le pretinde criticului: a-ți simți epoca, a-ți îndeplini menirea cu pasiune.

O critică guvernată de cerințe ferme și clare.

Baudelaire cere o critică dezbărată de tehnicitate, de pedanterie, de înclinația de a vorbi jargonul atelierului, o critică care să vorbească în numele sentimentului și moralei. „Cred cu toată sinceritatea — scrie Baudelaire — că cea mai bună critică este aceea care este plăcută și poetică și nicidecum una rece și calculată, care sub pretextul că vrea să explice totul, nu are nici ură, nici pasiune și cu bună știință se dezbară de orice pornire a firii". „Nădăjduiesc — scria Baudelaire — că filozofii vor pricepe ce vreau să spun : ca să fie dreaptă, ca să-și aibe adică propria rațiune de a fi, critica trebuie să fie părtinitoare, pasionată, politică, cu alte cuvinte, făcută de pe o poziție exclusivistă, dar o poziție care să deschidă cele mai largi orizonturi".

Un exemplu de critică ardentă, de critică de orizont — modul în care Baudelaire definește sensul muzicii lui Chopin...

Un gînditor, un poet, un estetician ale cărui lucrări au atîtea implicații pentru istoria muzicii, nu putea să nu devină, la rîndu-i, prin opera sa, un subiect de inspirație pentru compozitorii timpurilor.

„Pot scrie o carte care să nu respire numai ororile răului, blesteme către cer, flori platonice, însă cartea mea este destinată să fie judecată în ansamblu și numai atunci va reieși moralitatea, căci în ea am pus toate gîndurile mele, toată inima, toată credința mea" — scria Baudelaire despre culegerea sa *Florile răului*.

Destăinuirile lui Baudelaire i-au atras adesea pe muzicieni. Sufletul nostalgic al lui Baudelaire este descoperit de Fauré, Debussy, Duparc, în accente romantice.

Cele *5 poeme pentru voce și pian pe versuri de Baudelaire* sînt scrise de Debussy între anii 1888—1889 și poate că nu întîmplător sînt declanșate de un elan wagnerian, provocat de o primă călătorie a lui Debussy la Bayreuth, în orașul compozitorului atît de drag lui Baudelaire.

PATIMILE MUZICALE ALE LUI ANTON HOLBAN

De la Nicolae Filimon la George Călinescu, de la Titu Maiorescu la Camil Petrescu și mulți dintre condeierii contemporaneității, muzica a fost și este, pentru scriitorii noștri, un teritoriu predilect de cunoaștere și bucurie estetică. Și totuși, cu greu am găsit printre ei un pasionat al muzicii de talia lui Anton Holban.

Prozatorul a trăit o viață în muzică, a rîvnit muzica în orice clipă a existenței sale. „Se vede că nu sînt un om de litere înnăscut, declara cîndva Anton Holban — căci dacă aș avea posibilitatea de a pleca la capătul lumii sau de a asculta tot timpul muzică, n-aș mai scrie un rînd".

Din prima tinerețe, Holban (scriitorul care va trăi numai 34 de ani), descoperă muzica și *Corespondența*, *Confesiunile* (ce au văzut lumina tiparului în ediția îngrijită de Ileana Corbea și Nicolae Florescu), aduc noi date ce mărturisesc ardoarea cu care, ani în șir, Holban s-a înconjurat de muzică, a trăit în muzică.

„Muzica reprezintă pasiunea mea cea mai profundă" — mărturisea Holban în 1936 unui gazetar bucureștean.

„Muzică, muzică, o sursă inepuizabilă de fericire — scria Anton Holban. Sînt în stare să ascult muzică de dimineață pînă seara, toată viața. Renunț la orice pentru un bilet la concert. Cît mă băteam în Franța, ca să explic francezilor muzica lui Brahms... Ce indignat eram că nu auzeam mai des Lully sau Rameau..."

Ce înseamnă muzica pentru Holban? Iată un alt document : scrisoarea lui Ion Argintescu, coleg cu scriitorul la Liceul din Galați, către Petre Manoliu : „Nu știu

dacă îl cunoşti personal pe Anton Holban. Mi-a fost coleg de cancelarie trei ani şi mi-a rămas cel mai bun prieten. Ar putea să povestească el «orgiile» muzicale la care ne dedam atîtea nopţi, ascultînd pînă în zori, la patefon, cele 16 discuri ale Missei de Bach — cu partitura acestuia în faţă, descifrînd cu religiozitate taina scrisă a notelor pe care patefonul le însufleţea. Şi Brahms (cu cîteva concerte şi simfonii) şi Franck şi Debussy şi Stravinski (aproape în întregime). Iertaţi-mi divagaţiile şi efuziunile însă, pare-mi-se că sînteţi muzician, aşa că nu mi le veţi lua în nume de rău..."

„Sensibilitatea sa — scria Şerban Cioculescu în ianuarie 1937, era comprimată prin modul structurii inhibitive... Dar ea avea o ascuţime bolnăvicioasă şi o mobilitate neobişnuite. La Anton Holban, limitele convenite ale psihologiei categoriale cădeau neputincioase. Nu ştiai deosebi între sensibilitatea şi inteligenţa sa. A iubit muzica, poate ca pe un refugiu suprem, şi s-a scufundat în apele ei ca într-un leagăn de uitare şi de alin. Într-un loc, a mărturisit că fericirea desăvîrşită nu i-a dat-o decît *Cvartetul lui Debussy*. De bună seamă, prin pasionata frecventare a spectacolelor muzicale, şi-a însuşit şi înţelegerea tehnică a muzicii. Dar melomania sa cată a fi altceva decît pricepere : o dizolvare a fiinţei sale morale în sunet..."

Această dizolvare a fiinţei sale morale în sunet, o găsim în toate momentele vieţii lui Holban şi o întîlnim, înainte de toate, aş spune, în literatura sa.

Nu există pagină care să nu-l trădeze pe discofilul Holban, pe cronicarul, pe pasionatul creaţiilor lui Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Enescu, Stravinski. Regăseşti muzica în viaţa, în iubirile, în pasiunile, în frămîntările personajelor sale.

Dincolo de orice subliniere, prefer să citez (folosind culegerea din 1972 a Editurii „Minerva", ce reuneşte *O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana, Jocurile Daniei)* din paginile sale, să citez din gîndurile personajelor sale — în fapt, suprema demonstraţie a dragostei scriitorului pentru muzică...

„...Erau însă subiecte asupra cărora n-am discutat niciodată cu Irina, cu toate că mă preocupau mult. Muzica la care mă gîndeam mereu, care mă urmărea prin vreo frază zile întregi, pentru care făceam toate sacrificiile și toate nebuniile, îi era complet necunoscută. Nu am lipsit timp de ani de la un singur concert, mergem de zeci de ori la aceeași operă și nu mă văd o singură dată împreună cu ea. O părăseam seara oricît de disperată aș fi lăsat-o, fără să pot face sacrificiul vreunei ore de muzică".

Și un alt decupaj din paginile *Ioanei :*

„Luam cu noi patefonul, iar Ioana învîrtea arcul și punea mult timp aceeași placă. Am folosit mai ales concertul al doilea pentru pian și orchestră al lui Brahms, primul fiind susținut de Rubinstein..."

Cînd ești unul din rarii fericiți care au un astfel de narcotic prețios la dispoziție pentru necazuri... asculți, fără să observi, trecerea orelor...

Și în alt loc... „Sînt o mulțime de feluri de a putea primi muzica. Lui îi furnizează mai ales idei".

In sfîrșit, un pasaj din *Jocurile Daniei :*

„O scenă de la un concert se poate reține pentru grotescul ei și pentru explicația sufletului Daniei. Nu știu cîtă impresie producea asupra ei muzica, nu știu dacă avea gust muzical. După prima noastră cunoștință, i-am trimis cîteva discuri... Cît le-a cîntat ? Și valsul lui Debussy, care este totodată rafinat și ușor de înțeles. Odată, cînd a trebuit să plec am venit la ea cu brațele pline de flori, cărți, discuri. Discuri multe, întreaga Missa în si a lui Bach. Mai tîrziu, avea remușcări că întîrzia să mi le înapoieze, dar nu cred să le fi cîntat pe toate. Pentru așa ceva trebuie să trăiești în singurătate și să nu fii întrerupt la fiecare moment de oameni surzi pentru muzică... Dania avînd răbdare și timp ca să asculte muzica gravă pe 17 discuri, puțin probabil... Nu mi-a dat nici o părere. Da, am spus : cînd nu ne vom mai vedea, și de-ți va fi totuși dor de tinerețea ta, vino la un concert. Mă vei găsi cu siguranță. Mă vei simți fără să stai pe scaunul de alături".

Pentru Mihail Sebastian, omul Holban era indisolubil legat de sala de concert. „Ieri — notează în ianuarie

1937 scriitorul în jurnalul său — incinerarea lui Holban. Imposibilitatea de a realiza gîndul că într-adevăr a murit, că nu-l voi mai vedea în sălile de concert".

Holban într-adevăr n-a putut trăi în afara sălii de concerte.

„O modalitate vag proustiană de introspecție lucidă"

Sub ochii lui Anton Holban au evoluat toți marii artiști de peste hotare — dirijori sau soliști — care au vizitat țara noastră între cele două războaie mondiale.

Emil Manu observa pe bună dreptate că la Anton Holban muzica este o modalitate, vag proustiană, de introspecție lucidă.

Holban a trăit, am spus, prin muzică pentru muzică și pentru literatură. A frecventat din copilărie sala de concert — există de altfel, în *Pseudojurnal* sau în paginile celui de al III-lea volum de opere difuzat în anul 1975, minunate însemnări despre concertele ascultate la București sau în călătoriile de peste hotare. Sala de concert nu-i era suficientă și scriitorul devine unul dintre primii discofili ai țării. În zeci de scrisori, găsești amănunte despre modul în care Holban își procura de peste tot, la Paris, la București, la Galați (orașul în care a avut catedră), la Fălticeni (unde își petrece vacanța la rude), ultimele noutăți imprimate pe plăcile de patefon.

Minunate de pildă rîndurile trimise în anul 1929 de la Nantes lui Ion Argintescu, despre visul de a găsi în librăriile de la Paris discuri cu *Cvartetul* lui Franck și *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski.

Holban este indiscutabil unul dintre precursorii pasionaților discofili din zilele noastre, care găsesc suprema bucurie artistică în orele petrecute în fața pick-up-ului.

Un fragment din *Parada dascălilor :*

„Și dacă îți place muzica atît de mult că te obsedează meandrele și ziua și noaptea, că porți cu tine, întotdeauna, oricît ai părea de preocupat în altă parte, o temă de cîteva note ; că începi să asculți și deodată bagi de seamă că au trecut cîteva ore fără să le observi, iar a doua zi începi din nou, atunci patefonul tău — tovarășul tuturor singurătăților și al nopților de veghe, cînd orașul

doarme, își pierde rigiditatea, lemnul prinde căldură, iar înăuntrul lui ai impresia că auzi pulsații... Și plăcile, ființe veritabile, identice și totuși fiecare cu viața lor interioară, pe care trebuie să te înveți s-o cunoști, să-i pricepi subtilitatea detaliului și în același timp personalitatea, să le iubești cu pasiune, să le consolezi și să le înșeli una cu alta, apoi iar să revii. Căci fiecare și-a împlîntat în tine cîte o emoție, căreia îi vei rămîne fidel. Și cînd se strică una din ele, să-ți pară rău ca după cineva pe care l-ai pierdut, căci știi că n-o vei putea pune la loc, chiar dacă vei cumpăra o placă nouă cu același cîntec. Căci placa stricată a luat cu dînsa o mulțime de emoții, de vaiete și de bucurii, ce nu le mai poți repeta identic. La căpătîiul mormîntului meu — continuă Anton Holban — să se pună în mișcare patefonul. Să cînte neîncetat, în timp ce luna va evolua pe cerul înstelat.

„Să se pună în mișcare patefonul"

Cîntece vesele și altele triste, și altele puternice și altele de-abia auzite. Sunetele s-ar aduna împrejurul meu din toate unghiurile lumii și ar forma împreună o pînză în veșnică fîlfîire. Asemeni mării, de care m-am simțit odată atît de aproape — Bach, ar forma valurile negre, puternice, în ritm egal și cu rezonanțe profunde; Beethoven, freamătele și cataclismele.

Mozart, apa liniștită care joacă ușurel, glumeț și în același timp melancolic la scînteierile soarelui; Wagner — vijeliile. Chopin — plescăitul lopeții sub razele de lună, iar Debussy — valurile subțiri și capricioase, uneori roze, alteori argintate, lunecînd pe maluri și în care își înmoaie nimfele degetele de catifea. Iar patefonul cu diafragma lui — capul cu gîtul lung — ar palpita, lebădă pe apele legănate".

Prefațînd *Pseudojurnalul*, Nicolae Florescu observă pe bună dreptate că atenția acordată amănuntului, capacitatea de a extrage din cotidian valențele esențiale, nota expres-confesivă, se recunosc la Holban nu numai în literatura propriu-zisă, dar și în articolul gazetăresc, în însemnarea de călătorie, chiar și în comentariul critic. Starea sufletească, dispoziția nostalgică sau agitată a lectorului, domină universul investigat.

Scriitorul parcurge cărțile nu cu discernămîntul și curiozitatea mereu trează a criticului, ci, așa cum s-a mai spus — el selectează acele cărți care convin sensibilității sale, în care regăsești ceva din propriile lui zbateri și neliniști. De aceea, poate, pentru Holban nu există autori preferați, ci cărți-problemă, lecturi-obsesie... Cronicile și eseurile lui Holban poartă o neașteptată încărcătură confesivă, sînt reportajele unei stări-mărturii asupra impresiilor și senzațiilor scriitorului în lumea cărților.

Ideea rămîne valabilă și pentru cel ce urmărește opiniile despre muzică ale lui Holban...

Am putea spune, parafrazîndu-l pe exegetul citat, că într-adevăr pentru Holban nu există compozitori preferați ci compozitori-problemă, audiții-obsesie.

Holban amintește în cronicile sale, în paginile sale închinate muzicii, pe toți marii compozitori ai lumii, de la Bach și Haendel la Enescu și Stravinski.

Nu-și satisface pofta de muzică urmărind concertele la Ateneu, folosind discurile pe care le are la dispoziție, ci ascultă (există minunate însemnări în *Pseudojurnal* cum vara, în locurile de vacanță, caută muzică la marile posturi de radio ale Europei) lucrări mai puțin vehiculate în viața de concert a epocii. Simfoniile lui Bruckner și Mahler, lieduri de Wolf, Concertele lui Bartók, *Stabat Mater* de Pergolesi.

Nicăieri nu vei găsi în zeci de pagini ale lui Anton Holban ideea unor predilecții, pentru că Holban, meloman de ținută, de orizont, ireproșabil gust, a prețuit întreaga mare muzică.

Din zecile de titluri de lucrări muzicale care l-au entuziasmat, nu găsește astăzi, am spune (termenul nu este desigur cel mai adecvat) — o greșeală. Cu o intuiție deosebită în depistarea lucrărilor de majoră semnificație,

Holban nu s-a înșelat niciodată

Holban (caz rar, în primul rînd printre criticii muzicali profesioniști ai epocii), Holban nu s-a înșelat niciodată. Opțiunile sale au deplin temei... Admirînd marea muzică, Anton Holban știe să solicite organizatorilor vieții muzicale românești, abordarea prioritară a acestor valori.

În 1932, de pildă, în cronica pe care o semnează la un spectacol al Operei bucureștene cu *Lucia di Lammermoor* — Holban se întreabă pe bună dreptate : „cum poate fi montată o asemenea lucrare după *Parsifal*, cum poate George Georgescu dirija opera lui Donizetti iar în același timp oficia cu pietate pe Beethoven și Brahms — cum poate crede Egizzio Massini că ne convinge cu o asemenea muzică, după ce a dirijat *Boris Godunov ?*"

Recunoscînd, ca noi toți, în sextet — pagina cea mai bună din operă, Holban reproșează lucrării, subiectul ; (îl cităm — „o umilă pastișă după *Romeo și Julieta*"), melodiile — citez „agreabile dar facile, popularizate de multă vreme de gramofon sau de piano automat și în orice caz, nerezistînd să fie auzite de mai multe ori" — lipsa unor caracterizări psihologice (se înșiră „romanțele, ornamente cu floricele la fiecare măsură, indiferent de starea sufletească a eroilor" — scrie Holban).

Pe scena Operei ca și pe estrada de concert —, Holban nu vrea (și avea indiscutabil dreptate atunci, așa cum au dreptate criticii din zilele noastre) — Holban dorea din literatura universală numai capodopere... Și interesant — printre capodoperele teatrului liric, neintegrate în agenda bucureșteană, Holban citează în articolul menționat în primul rînd operele lui Gluck.

Muzician de orizont, pasionat de toate genurile de muzică (în colecția sa de cronici există și un articol despre jazz scris în 1933, după un concert în care Virgil Gheorghiu prezentase *Rhapsodie in Blue* de Gershwin), meloman de gust, Anton Holban acordă o deosebită atenție genurilor camerale — văzînd în concertele de muzică de cameră, o înaltă școală de educație estetică.

În anii în care semna curent cronica muzicală în publicațiile bucureștene, Holban nu pierde nici un prilej pentru a putea sublinia valorile activității camerale.

Scrie despre Trio-ul Cella Delavrancea, Hoerath, Cocea, despre serialul de Sonate de Beethoven susținut de Cella Delavrancea și Al. Teodorescu, despre manifestările *Asociației concertelor de cameră*, despre un Concert César Franck, despre manifestările Ansamblului „Teodo-

rescu", se oprește mereu asupra Cvartetelor lui Beethoven, a căror — cum scrie Holban într-o cronică din 1933 — „tovărășie este întotdeauna un calm pentru atîtea neînțelegeri".

Și acum o amintire a lui Mihail Sebastian : „Cînta la Filarmonică Lola Bobescu, *Simfonia spaniolă* de Lalo. Era o dimineață de duminică, pe la sfîrșitul lui aprilie. Nu știu exact ce era. Soarele alb de afară, tînăra fată care cînta cuminte, silitoare ca o școlăriță și inspirată ca o domnișoară din elegiile lui James, dar bătrîna simfonie era, în acea dimineață, strălucitoare ca niciodată.

„M-ai prins în flagrant delict de emoție"

În primele rînduri, Holban aplauda cu violență, cu zîmbetul lui de astă dată larg, deschis, luminat. M-a zărit și a avut nu știu ce scurtă tresărire stingherită : «*M-ai prins în flagrant delict de emoție*». E un cuvînt pe care mi-l amintesc astăzi cu melancolie, un cuvînt care arăta mai multă ingenuitate decît ne-ar fi lăsat să bănuim, scrisul său chinuit".

Cu ingenuitate a urmărit Holban fiecare manifestare concertistică și însemnările sale reușesc să surprindă emoția cu care se reîntîlnește mereu cu muzica. Cronicile, însemnările, confesiunile lui Holban rămîn, pentru istoria criticii muzicale românești, un document de preț cu privire la activitățile muzicale ce au avut loc în deceniul al patrulea la București, un punct de vedere clar cu privire la repertorii și valorile interpretative vehiculate.

Din problemele ridicate în mulțimea acestor însemnări, am reveni la un aspect mai puțin abordat în cronica timpului, dar de actualitate în critica contemporană : *locul cuvîntului în prezentarea muzicii.*

Multe dintre manifestările simfonice și camerale recenzate de Anton Holban, au fost prefațate de personalități de seamă ale artei acelor ani : Constantin Brăiloiu, Theodor Rogalski, Emanoil Ciomac. Într-un articol special, Holban se ocupă de altfel și de conferințele ținute la Paris de Alfred Cortot.

Scriitorul *crede* în cuvintele care prefațează un concert, vede în ele un mijloc *hotărîtor* pentru apropierea

publicului de miezul muzicii... Dar mereu Anton Holban luptă împotrica cuvintelor inutile, împotriva conferențiarilor cu idei fixe, torturîndu-și auditorii cu clișee, împotriva acelor prezentatori incapabili să găsească drumurile spre reala înțelegere a publicului.

Admirația sa era îndreptată, din acest punct de vedere, spre *Constantin Brăiloiu* — cel care, citățm „caută să cristalizeze o atmosferă și o psihologie, alegînd și îmbinînd detaliile semnificative", după cum prețuirea sa era îndreptată și spre Emanoil Ciomac „admirabil prin persuasiune, flori stilistice, variație timbrală".

Atent ca orice creator de vibrație la mișcarea culturală a timpului său, Holban nu se rezumă a fi la curent cu creația literară (citindu-i pe Thomas Mann, Proust, Joyce, Huxley), studiind fiecare nouă operă a scriitorilor români — ci demonstrează și ca meloman, o deosebită receptivitate pentru fenomenul muzical contemporan, național și universal.

O deosebită receptivitate față de fenomenul contemporan

Holban recenzează concertele românești în care compozitorii noștri prezentau prime audiții, după cum este la curent cu toate noutățile ce apăreau pe estradele pariziene. Și, în entuziasmul cu care-l amintește mereu pe Stravinski, din ardoarea cu care caută peste tot să-i întîlnească muzica, putem simți afinitatea deosebită pentru marele creator al veacului nostru.

Nu există volum, nu există scrisoare în care să nu regăsim muzica. Arta sunetelor era pentru Holban un *mod de existență* și, normal, o regăsim pe parcursul celor 34 de ani, pe care i-a trăit.

Muzica este mai mult ca oricînd prezentă în viața lui Holban în anii 1932—1934, ani în care scriitorul semnează permanent cronica muzicală în paginile unor publicații bucureștene. Aceste cronici publicate în cel de al treilea volum de opere al lui Anton Holban (în ediția îngrijită de Elena Beram), luminează din plin conceptul critic, cultura muzicală, întregul mobil al activității lui Holban pe plan muzical. Căutînd un model de cultură muzicală, scriitorul Holban, criticul muzical Holban, pasionat promotor al marilor și adevăratelor valori

ale artei universale, urmărește în același timp întreaga evoluție a muzicii românești, cu care se integrează, păstrîndu-și personalitatea națională în universalitate.

Oglindind viața artistică națională, normal, Holban apărător al culturii românești, devine, pe plan muzical, unul dintre cei mai dîrzi militanți pentru afirmarea marilor talente românești. Cu entuziasm, dar cu responsabilitate civică, cu lucid spirit analitic întîmpină Holban fiecare audiție de muzică românească, fiecare concert la care își dădeau concursul marii interpreți ai țării noastre de la Enescu, Georgescu, Perlea, Teodorescu și Cella Delavrancea la Chirescu, Lipatti, Folescu, Constantin Bobescu, George Cocea.

Enescu, „exponent al întregii noastre sensibilități"

Eseul despre Enescu — „ca exponent al întregii noastre sensibilități" și „o sinteză a instinctului muzical al poporului nostru" — este unul dintre cele mai interesante articole dedicate în acel timp marelui muzician.

Holban iubește cultura, este un neînfricat luptător pentru valorile naționale. Dar intelectual de probitate, scriitorul nu se atașează niciuneia dintre grupările muzicale. El prețuiește toate personalitățile noastre muzicale, dar nu le iartă slăbiciunile... El înțelege să se situeze deasupra intereselor momentane ale unor compozitori sau critici muzicali și să analizeze în profunzime, în perspectivă, un fenomen interpretativ. Solicitînd, cu curajul criticilor muzicali pasionați de artă și nu stăpîniți de interese personale — o analiză fermă, critică, responsabilă.

Memorabil, pe acest plan, este articolul publicat de Holban în anul 1933, sub titlul *Stagiunea muzicală la București*, criticul încercînd aici o paralelă Georgescu-Perlea, o paralelă ce trebuie consemnată, fiind, cred, una din primele notații obiective asupra locului ocupat în istoria artei interpretative de cei doi mari șefi de orchestră ai timpului.

Subliniind faptul că Georgescu se cantonează prea mult în teritorii cucerite și de asta începe să piardă publicul atît de dornic de lărgiri repertoriale — scriitorul

ține să sublinieze, totodată, marile merite ale dirijorului în istoria artei interpretative moderne.

O formație de care trebuie să fim mîndri...

„La orice numărătoare a reprezentațiilor de muzică — notează Holban — trebuie pusă în frunte Filarmonica; este formația cea mai serioasă și de care putem fi cei mai mîndri. Sînt acolo instrumentiști de valoare și s-au creat tradiții. Cum conducătorul ei, George Georgescu a început să fie discutat și să nu mai primească elogii totale, putem face o statistică a admirațiilor și a reproșurilor.

Datorăm imens lui G. Georgescu. Înaintea d-sale, Concertele Filarmonicii erau ca și inexistente. Grație d-sale, cunoaștem cu toții pe de rost Simfoniile lui Beethoven, ale lui Brahms, operele lui Richard Strauss și atîtea alte bucăți esențiale pentru cultura noastră muzicală. Cine nu-și amintește vibrația cu care am întîmpinat prima audiție a lui *Eulenspiegel*. Apoi prospețimea din *Neterminata* lui Schubert. Grația din *Simfonia a IV-a* de Schumann, cuvintele sumbre sau aeriene din cine știe ce pasaj wagnerian..."

Remarcînd că totuși George Georgescu a contat pe o admirație care i s-a părut eternă, pe un angajament ce l-a scutit de orice noi oboseli, de a fi fost lipsit de curiozitatea de a se pune în curent cu noutățile zilei — cerînd oricărui artist înnoire, cel puțin pentru menținerea tinereții spirituale — Holban subliniază continuu, marile merite ale dirijorului în istoria vieții muzicale românești.

„Fără reveria pe care o degajă la pupitru George Enescu, George Georgescu a avut autoritate, construcțiile lui au apărut virile și bine organizate."

Analizînd complex marea personalitate a lui George Georgescu, Anton Holban prezintă în același articol și pe Ionel Perlea. De altfel, pe Perlea ca dirijor de operă și

de concert simfonic, Holban l-a urmărit de la începuturile carierei sale și, cu intuiția marilor talente critice, a știut să vadă în tînărul Perlea — dirijorul de respirație pe care istoria deceniilor ce au urmat l-a confirmat din plin.

EUGENIU SPERANȚIA ȘI LUPTA PENTRU MUZICĂ

Căutînd să luminăm cele mai diverse aspecte ale legăturilor dintre muzică și alte arte, vă propun să răsfoim acum cîteva din paginile lui Eugeniu Speranția, — unul dintre cei mai străluciți condeieri despre muzică și slujitorii ei.

În studiile de estetică intitulate *Frumosul ca înaltă suferință*, *Papillons de Schumann*, *Mic tratat despre valori*, *Valoarea ca gest de convergență vitală* și, în special, în volumul de *Medalioane muzicale*, Speranția studiază din cele mai diverse unghiuri creația muzicală a timpului. Ideile sale sînt de multe ori ingenioase, interesante, deși, cum s-a spus, sînt din păcate nesistematizate și pierdute în masa digresiunilor sentimentale și impresioniste.

Dincolo însă de pagini excesiv literaturizante, Speranția este un eseist cu un rar simț al valorilor. Speranția studiază toate epocile istoriei muzicii, dar preferințele sale — (dovadă supremă a simțului său valoric) —, merg continuu spre marile valori ale artei sunetelor, iar detașările sale sînt hotărîte, opiniile ferme...

Pe prima linie a opțiunilor lui Eugeniu Speranția rămîne permanent Johann Sebastian Bach.

„Prin volumul revărsării sale — scria Eugeniu Speranția —, opera lui Bach se aseamănă unei imense Mahabharate, pe care însă n-au elaborat-o întregi șiruri de generații de povestitori și versificatori — ci un singur poet genial. Bach și-a răscolit, analizat și exteriorizat tot cuprinsul, toate clipele vieții sale interioare, toate

ungherele unei inimi, în veşnic elan şi pornită pe o curată, dornică şi necurmată destăinuire".

Speranţia este un profesionist al criticii muzicale şi este vizibilă, în fiecare însemnare a sa, temeinicia informaţiilor în domeniile tehnicii muzicale, după cum cu totul remarcabilă, de la prima frază a fiecărui articol, — este capacitatea de a sublinia elementele hotărîtoare ale unei opere muzicale, de a încadra un fenomen artistic într-un anumit context istoric, — estetic, de a cuprinde opusul muzical în registrul problemelor de cultură şi filozofie a artei, de a surprinde în cîteva cuvinte, notele distructive ale unei personalităţi şi, bineînţeles, de a contura cu har poetic, simţămintele în faţa unei opere.

Un profesionist al criticii muzicale

Un decupaj elocvent : prima frază a impunătorului studiu despre Haendel.

„Prin puternica sa vocaţie, prin bogăţia inspiraţiei, prin fecunditatea muncii sale neîntrerupte, prin încîntarea provocată de scrierile sale şi de extraordinarele sale improvizaţii, prin strălucirea numelui său, prin perseverenţa cu care rezistă acerbelor duşmănii, dar şi prin nota personală a stilului, Häendel este una dintre cele mai luminoase figuri din istoria muzicii".

Studiul despre Häendel relevă una din caracteristicile principale ale esteticii lui Speranţia, nevoia de a cuprinde fenomenul muzical în diapazonul culturii timpurilor, de a explica un fenomen muzical apelînd continuu la comparaţii din domeniul literaturii, artelor plastice, teatrului, ştiinţelor... Vorbind despre Häendel, Speranţia insistă mereu asupra relaţiei Häendel — Shakespeare. Iar eseul scris în anul 1956, cu prilejul Bicentenarului marelui clasic vienez, este intitulat *Mozart, un Rafael al muzicii.* Speranţia-eseistul aminteşte, din acest punct de vedere, o formulare a unui critic, devenită loc comun : „dacă figurile lui Rafael ar cînta, ele ar cînta melodii de Mozart". Paralela Mozart — Rafael este posibilă prin date biografice, prin asemănări care privesc aspectele generale ale expresiei artistice şi relevînd, analizînd cîteva din aceste trăsături comune, criticul conchide :

„Ceea ce e frăgezimea și delicatețea tablourilor lui Rafael este gingășia, limpede și jovialitatea ingenuă din trilurile, din trioletele, din ritornelele, în ritm Allegro, ale lui Mozart. E și de o parte și de alta, o undă de izvor răcoros, o rază de dimineață perpetuă, un zîmbet de frăție adresat eternității.

De aceea, în Mozart toate sufletele omenești se simt apropiindu-se și purificîndu-se".

Aducînd cîteva dovezi ce demonstrează că de la Plutarh încoace, „paralela" este recunoscută drept o excelentă metodă propedeutică, Eugeniu Speranția continuă în acest plan, cu rezultate benefice pentru luminarea unor personalități muzicale, studiul „afinităților" Shakespeare — Häendel, Mozart — Rafael, printr-un eseu intitulat *Goethe și Beethoven.*

Crezînd că — „întreaga cultură a epocii noastre n-ar fi putut fi să fie ceea ce este fără iradiația exercitată de aceste uriașe personalități artistice", socotind că Goethe și Beethoven nu numai că oglindesc lumea în care s-au format, ci deslușesc și călăuzesc eroic sensul necesar al evoluției, Speranția crede că ceea ce e important de reliefat în considerarea lor, nu face mărturia unei simple paralele biografice și nici eventuale comparații ale conținutului operei lor — ci, în primul rînd, ideea că în fapt este vorba de două exemplare distincte ale unui același tip anumit de om — omul care posedă în gradul cel mai înalt aptitudinea creației, inventivitate, originalitate — deci darul de a îmbogăți conținutul mintal și sufletesc, și de a-i sugera omenirii orientări noi pentru viitoarea ei eflorescență.

Analizînd cîteva dintre relațiile ce pot fi stabilite între cei doi mari creatori, Speranția subliniază ideea că putem privi viața lui Beethoven și pe aceea a lui Goethe ca pe două dezlănțuiri de putere creatoare care, înainte de toate, au drept efect și drept țintă chiar, — să proclame și să statornicească în lume tocmai încrederea în supremația creației spirituale, în rolul ei suveran față de destinele noastre. „E aici, — scrie Eugeniu Speranția — latura cea mai însemnată în caracterizarea acestor două figuri, este atitudinea pe care am putea-o numi

prometeică. Ea presupune din partea fiecăruia dintre ei, și din partea tuturor celor de aceeași structură interioară, entuziasmul, inima fierbinte, cum spunea Goethe, rîvna inepuizabilă, ca o aspirație nesățioasă pentru cucerirea infinitului".

Atitudinea pe care am putea-o numi prometeică

Ca orice autentic iubitor de artă, Speranția frecventează istoria muzicii în totalitatea manifestărilor ei (de la Bach la Stravinski și Șostakovici și de la Haendel la De Falla și Enescu), și trecînd în revistă sutele sale de pagini despre muzică, reușești cu greu să detașezi ceea ce numim , de obicei, predilecțiile unui critic. Există se pare o singură excepție *Papillons* opus 2 al lui Schumann, opus în care a văzut „nu numai o grațioasă și capricioasă jucărie a unui geniu abia înmugurit, ci una dintre acele compoziții muzicale care stimulează reflexiunea, și-ți sugerează un tărîm de gînduri..." În anul 1926, sub sugestia unei interpretări a lucrării, eseistul scrie cele 250 de pagini ale studiului *Papillons* de Schumann, studiu subintitulat *Despre principiul unic al vieții, dramei și frumosului* și sub influența creației marelui romantic, Speranția notează undeva cîteva rînduri simple, profunde, cu totul elocvente asupra relației clasicism-romantism : „Clasicismul este iubirea de echilibru definitiv : armonia lui este adecvația dintre expresia simțurilor și reacția musculară. Ea implică contururi stabile, consacrate, deci individualitatea imuabilă, închisă, necesită și satisfacțiile de sine. Romanticul e firea care niciodată nu se mulțumește cu realitatea. El e veșnic înșelat de ceva, e în veșnică prefacere și în veșnică străduință de a se depăși. Clasicul deține, pe cînd romanticul aspiră.

Clasicul deține, pe cînd romanticul aspiră.

Clasicul adoptă tranzacții, romanticul le răstoarnă".

O idee permanentă în portretele criticului : legătura directă dintre particularitățile sufletești ale unui compozitor și trăsăturile distinctive ale muzicii sale... Analizînd de pildă valorile morale ale lui Mendelssohn-Bartholdy, subliniind credința că noblețea, generozitatea ini-

mii compozitorului „cîntă în melodiile pe care le-a creat cu atîta ușurință, că elanul cu care își dezvoltă melodiile este tot cel pe care l-a pus în organizarea vieții muzicale a timpului", Speranția conchide : „Melodiile și armoniile compozitorului, poate că nici nu sînt un arbitrar produs al fanteziei, ci o expunere caleidoscopică a propriei sale vieți interioare".

Speranția apelează cu precădere la mijloace literare ; în eseistica muzicală nu folosește mai puțin elemente de analiză dar vădește în fiecare din eseurile sale, o cultură de specialitate pe care o pot invidia critici dintre cei mai pretențioși. Fișa dedicată lui Chopin, de pildă, nu punctează doar principalele momente ale operei bardului polonez „a cărui muzică este glasul unei inimi cu o infinită putință de cuprindere și cu un infinit dar al expresiei", dar inserează un capitol special despre interpretarea operei lui Chopin, apelînd la o bibliografie de semnificație, din care nu lipsesc cartea lui Egart, cele două volume de analiză ale lui Leichentritt, studiul asupra tonalităților lui Chopin datorat lui Agnettaut, sau lucrările lui Graziosi, Wolcik, Koczalski.

„Sînt două mari surse — scrie undeva Speranția — din care se întregește personalitatea unui artist creator : de o parte, propria sa structură psihofiziologică pe care am putea-o numi cu un termen destul de elastic de altfel, *temperamentul ;* pe de altă parte, ansamblul acțiunilor exercitate de ambianța fizică și socială în tot decursul vieții sale.

Nici unul din acești factori nu acționează independent de celălalt. Mai întîi, ambianța nu lucrează la fel asupra tuturor temperamentelor, fiecare temperament acționînd în felul său.

Totodată, sub presiunea ambianței, sub presiunea împrejurărilor fizice și sociale, însuși modul de reacțiune temperamentală, suferă modificări, se adaptează sau se uzează. De la o asemenea concepție, cu privire la sursele din care se ivește personalitatea artistică, pornește Speranția, de pildă, în analiza creației lui Dvořak, a cărui viață și operă este, cum nota scriitorul — „povestea sîmburelui prețios, rătăcit în pămînt ingrat și lipsit de soare,

„Spre a da lumii sărbătoarea unei flori miraculoase"

a sîmburelui care, deși încolțit în plin necaz, duce o luptă lungă și dîrză în umbră și uscăciune pînă ce, într-o bună zi, făurindu-și rădăcini puternice, răzbește la lumină, spre a da lumii sărbătoarea unei flori miraculoase".

Creionînd biografii, scoțînd la iveală din cronici și tratate zeci de elemente din viața unui compozitor, pentru a putea explica tezele sale cu privire la sursele din care se întregește personalitatea unui creator, Speranția insistă adeseori asupra valorilor morale ale unui compozitor drept element definitoriu pentru personalitatea și opera sa.

Redactînd de pildă fișa Korsakov, apelînd la notațiile lui Pals, Zastrebzew, Andrei Korsakov, Speranția insistă asupra bunătății, devoțiunii, modestiei, înaltei iubiri de adevăr, adînca și fina cunoaștere de sine însuși, desăvîrșita lipsă de invidie, curajul, simțul datoriei pe care le-a demonstrat de-a lungul întregii sale vieți Korsakov, trăsături care l-au influențat din plin în realizarea unor lucrări care, fiecare în parte, reprezintă „un tezaur de inspirație, de imaginație, de încîntare".

Speranția traversează toate marile epoci ale muzicii și criticul rămîne un neostenit entuziast, un încrezător în forța tuturor marilor talente de a se impune. Biografia unor creatori (printre care și aceea a lui César Franck) oferă lui Eugeniu Speranția exemple elocvente.

„Absorbit de lucrările sale, dar nepriceput în vînătoarea laurilor și a faimei, Franck, chiar dacă nu s-a bucurat de gratitudinea ambianței, chiar dacă a avut puține șanse de a se impune contemporanilor săi, a răzbit și încă după un stagiu de scurtă durată, pentru că în opera sa erau condițiile succesului, erau elementele care i-au asigurat forța de iradiere..."

Speranția este deschis celor mai diverse mișcări artistice, înțelege contribuția tuturor creatorilor autentici. Tuturor compozitorilor le cere însă un singur lucru : respectul în fața clasicilor, însușirea marilor comori ale tradiției artistice.

Și, prezentîndu-ne vasta, tinerească creație a lui Fauré — operă impunătoare prin simplitatea stilului, sobrietatea mijloacelor, claritate, seninătate dar și îndrăzneală și generozitatea gîndirii, ardoarea sentimentului, Speranția nu uită să citeze la începuturile eseului cuvintele compozitorului : „În oricare ordine de idei — litere, știință, artă — o educație care nu s-ar întemeia pe studiul clasicilor, n-ar putea să fie nici completă, nici solidă".

„O educație care nu s-ar întemeia pe studiul clasicilor, n-ar putea să fie nici completă, nici solidă"

În fiecare din medalioanele, din portretele lui Speranția, ne reține atenția elementele biografice. Criticul preferă, de multe ori, în locul oricărei analize, oricărei conexiuni, oricărei paralele, să insiste asupra unor date psihologice, văzînd în ele factori hotărîtori pentru explicarea operei.

Și, determinînd de pildă cîteva din elementele formării, evoluției personalității wagneriene, eseistul distinge în primul rînd datele ce vor lăsa o puternică amprentă asupra operei sale :

Setea de valori universale, eterne, absolute, — nestăvilita voință de libertate (și de aici decurge după părerea criticului „evadarea compozitorului din făgașurile convenționale, aversiunea pentru tirania prejudecăților, rutinei"), strălucitoarea nevoie sufletească de unitate interioară, de unitate organică și consecventă a acțiunii, de unitate organică a operei prestate.

„Întreaga evoluție personală a lui Wagner — scria Eugeniu Speranția — este un mers asimptotic spre desăvîrșirea creațiunii sale artistice, dar, implicit, spre afirmarea și înflorirea propriei sale genialități".

Încercînd să-și explice opera unui creator, rolul, locul ei în istoria gîndirii artei, Speranția insistă mai în toate medalioanele sale, de la rîndurile dedicate lui Johann Sebastian Bach la cele în care vorbește despre Enescu —, asupra ideii că vitalitatea și fecunditatea unui mare compozitor izvorăsc mai totdeauna din forța cu care știe să soarbă izvoarele de cultură ale veacurilor... În acest sens, Speranția subliniază de pildă ideea

că aptitudinile de creație ale lui Richard Strauss nu s-au epuizat decenii în șir, pentru că mintea și sufletul său au fost întotdeauna în stare de expansiune, pentru că foamea sa intelectuală nu s-a potolit niciodată și această foame a contribuit la formarea unei personalități care reprezintă „o impunătoare forță a nesecatei surse de valori artistice, cu debutul variat și original, îndrăzneț pînă la limitele unei fulminante pirotehnii a formei sonore".

Vorbeam despre voluptatea cu care Speranția cultivă paralele istorice Häendel-Shakespeare, Mozart-Rafael, Goethe-Beethoven.

Criticul nu se oprește însă numai la comparațiile ce vizează personalitățile din afara muzicii, ci facilitează cititorului, printr-o serie de comparații, înțelegerea unor personalități, unor școli și curente. Remarcabile sînt, din acest punct de vedere, în studiul intitulat *Reflecții despre Debussy*, apropierile dintre opera marelui creator francez și arta lui Schumann și Chopin.

„Ca și Schumann, ca și Chopin — notează Speranția —, Debussy excelează în emisiunile scurte, dar concentrate, ca niște efuziuni poetice care nu-și permit să-și risipească efectul în diluări inutile, ci se mulțumesc să surprindă pe viu, o mișcare autentică a inimii, s-o urmărească și s-o oglindească în toată prospețimea și originalitatea desfășurării, ferite de orice accesorii factice".

Muzică și poezie evocatoare

Poemul *După amiaza unui faun* — continuă criticul — poate fi considerat ca un exemplu tipic... Acest poem conține atîta poezie evocatoare, atîta analiză introspectivă și atîta peisaj interpretat subiectiv, încît Mallarmé auzindu-l, a mărturisit: „Nu mă așteptam la așa ceva. Această muzică prelungește emoția poemului meu și îi situează decorul în chip mai pasionat decît pictura".

Închinînd una din fișele sale lui Bartók, Speranția găsește cel mai nimerit prilej de a-și expune cîteva idei cu privire la folclor, cu privire la dragostea lui Bartók pentru comorile artei populare. Trecînd în revistă cîteva dintre preocupările folcloristice ale lui Bartók, Speranția demonstrează cum cercetările pe acest tărîm îl plasează

pe marele creator în rîndul celor mai consideraţi specialişti, nu numai pentru că a fixat şi a salvat din uitare mii de melodii, dar şi pentru că pe baza acestei uriaşe experienţe a putut formula o serie de constatări, concluzii şi ipoteze ştiinţifice, căci „îmbrăcînd folclorul — în argintul inspiraţiei sale, Bartók a ştiut să şlefuiască materialul original şi, prin dezvoltări magistrale, să-i infuzeze o mare vivacitate şi putere sugestivă".

Admirînd arta cu care Bartók a ştiut să folosească resursele folclorice, Speranţia se entuziasmează şi în faţa artei lui De Falla, în folosirea inspiraţiei folclorice :

„De Falla este un inovator... Dar compozitorul înţelege că aportul personal, oricît de novator ar fi, se cere continuat în veşminte uzuale, inovaţiile nu se afirmă şi nu trăiesc decît ca muguri proaspeţi pe o tulpină preexistentă, — adevăr formulat cu alţi termeni de Don Antonio Eximeno în anul 1774, cînd proclama că numai pe temeliile cîntecului naţional va putea fiecare popor să-şi construiască propriul său sistem artistic — principiu adoptat şi pus în practică de Pedrell, cea mai strălucită din eflorescenţele ce au decurs din această orientare".

Vorbind pe larg despre principiile lui De Falla în studiul folclorului, despre legăturile ce pot fi stabilite între *La vida breve* — *Nopţi în grădinile Spaniei, Tricornul, Păpuşile maestrului Pedro, Concertul pentru clavecin* şi muzica populară spaniolă, Speranţia insistă asupra preferinţelor compozitorului pentru melodia andaluză şi temele gitane.

Baletul dramatic *El amor brujo* — continuă analiza criticului — reuneşte cu precădere două maniere populare : astfel, de pildă, dansul, jocul dragostei, din ultima parte, e o ţesătură de teme andaluze pe cînd dansul ritual al focului, cu subtilităţile sale orientale, cu ritmul său de uimitoare înflăcărare, cu irezistibila sa putere de antren, este de inspiraţie gitană.

În sfîrşit, trecînd în revistă serialul medalioanelor lui Speranţia, să notăm locul deosebit pe care exegetul îl

Ciprian Porumbescu „un îndemn și un semnal"

acordă muzicii românești, acelora care au adus contribuții de semnificație la înflorirea artei naționale : Ciprian Porumbescu, cel care este, citez, „un îndemn și un semnal", „o revelație și o promisiune", Ion Nona Ottescu, compozitorul, dirijorul, pedagogul a căror atribuții au fost legate într-o unitate indisolubilă, care, cu elanul său larg, cu stăruința sa luminată încurajează, însuflețește, înviorează, Alfred Alessandrescu, cel situat prin personalitate, fizionomie, „într-un regn al melodiei", Mihail Jora, a cărui muzică presupune nu numai repetata ei ascultare, dar și o prealabilă voință sinceră de a-i descoperi incontestabila ei frumusețe de mare clasă, George Enescu — „recordul și produsul cumulativ al veacurilor de muzică românească — creatorul care poate fi privit ca o culme a progresului muzical și ca una din cele mai reprezentative figuri ale momentului nostru istoric".

Romain Rolland a scris imens, și nu numai *Jean Christophe, Teatrul Revoluției, Inimă vrăjită, Colas Breugnon* dau scriitorului un loc deosebit în istoria artei ultimului veac, dar — asemeni lui Stendhal, Thomas Mann, Franz Werfel, sau în literatura noastră Nicolae Filimon, Anton Holban — Romain Rolland este un scriitor indisolubil legat de muzică, de istoria muzicii, de muzicologia veacului nostru.

În tinerețea sa, Romain Rolland a ezitat între literatură și muzică, dar odată cu remarcabila sa teză de doctorat din 1895, *Istoria operei în Europa înainte de Lully și de Scarlatti,* devine sclavul muzicii, muzica devine leit-motivul beletristicii sale, muzicologia devine slăbiciunea, pasiunea sa și ciclurile de volume *Muzicieni de altădată, Muzicieni de astăzi, Călătorie muzicală în lumea trecutului, Viața lui Beethoven, Viața lui Häendel,* serialul *Beethoven — marile epoci creatoare,* prelegerile de istorie a muzicii ținute la Sorbona în perioada 1903—1912 — sînt mărturiile unei pasiuni muzicologice, care, dincolo de orice obiecții ale unor specialiști, — constituie, indiscutabil, un model cu îndelungată acțiune în istorie, model al modului în care o artă literară de înaltă forță, alăturată mijloacelor de investigație folosite de analiștii muzicali, de istoriografii muzicali, ne poate da pagini de expresivitate, de sinteză, asupra unor momente din istoria muzicii.

Un model cu îndelungată acțiune în istorie...

I se pot reproșa lui Romain Rolland anumite libertăți față de metodele tradiționale ale exegezei muzicale, i se

pot reproșa anumite limite în înțelegerea dezvoltării muzicale, în receptarea fenomenului muzical contemporan, i se pot reproșa momente de excesivă literaturizare, de invocație programatică în analiza istoriografică, i se pot reproșa acele pedale estetizante în disecarea detaliului arhitectonic, i se pot reproșa unele subiectivisme (de altfel inerente în orice proces de valorificare artistică), i se pot reproșa unele inconsecvențe (cazul Richard Strauss) dar mai presus de toate, scrierile lui Romain Rolland rămîn, pentru oricare dintre noi, pagini de referință peste care nu se poate trece, o platformă — cum notează în excelentele sale studii asupra scrierilor muzicale ale lui Romain Rolland, criticul Silvian Iosifescu — o platformă de pe care autorul, umanistul prezintă un program estetic, o concepție asupra personalității artistice, o viziune asupra creației estetice în general, asupra geniului în special... Vorbind despre muzicologul Romain Rolland ar trebui să ne oprim în primul rînd la mulțimea rîndurilor închinate vieții și muzicii lui Beethoven, adevărate teme conducătoare în activitatea artistică, în exegeza muzicologică a lui Romain Rolland... Dar, în afara celor 12 Studii consacrate lui Beethoven, — Romain Rolland studiază, mai bine zis trece prin filtrul analizelor sale, cîteva din cele mai importante momente ale istoriei muzicii, de la nașterea operei pînă la creația unora dintre contemporanii săi.

Un prim mare capitol — Jean Baptiste Lully, creatorul care a stabilit unitatea de stil în arta franceză.

Detectînd izvoarele istoriei muzicii, Romain Rolland nu se oprește numai la nume recunoscute ; un gust desăvîrșit îi îndreaptă gîndurile spre zone uitate, spre compozitorii neîndreptățiți de istorie.

„Istoria — scria cîndva Romain Rolland, este cea mai subiectivă dintre științe... Cînd se îndrăgostește de cineva, îl iubește cu gelozie, nu vrea să mai audă vorbind de ceilalți. Din ziua în care măreția lui Johann Sebastian Bach a fost recunoscută, tot ceea ce fusese însemnat pe vremea lui a părut aproape inexistent. Și printre cei

Telemann — un nedreptățit ?

nedreptățiți în anumite momente ale istoriei, contemporani lui Bach, Romain Rolland îl studiază pe bună dreptate pe Telemann, compozitorul ale cărui piese au fost transcrise în multe nopți de trudă de Johann Sebastian Bach, compozitorul pe care Mathesson îl socotea drept singurul creator mai presus de orice laudă, compozitorul pe care Schubert îl numea maestrul neegalat.

Sub titlul *Autobiografia unui ilustru uitat,* Telemann, rivalul fericit al lui Johann Sebastian Bach, Romain Rolland creionează un captivant portret, o mișcătoare poveste despre viața compozitorului care a scris cu o fenomenală productivitate sute de opusuri.

Romain Rolland se ocupă în studiul amintit de operele, cantatele, piesele instrumentale, orchestrale ale compozitorului, subliniind contribuțiile sale la dezvoltarea formei de sonată, în special în mulțimea Trio-urilor sonată.

„Telemann — conchide Romain Rolland — a fost unul din maeștrii cei mai viguroși ai Trio-sonatei și unul dintre inițiatorii stilului simfonic modern".

Romain Rolland se ridică în apărarea lui Telemann, dar în același timp, indignat de platitudinile, banalitățile ce-și fac loc în această uriașă operă, Romain Rolland scrie oarecum cu amărăciune.

„Dacă Telemann ar fi avut mai multă grijă de însușirile sale, dacă n-ar fi compus atît, dacă n-ar fi acceptat atîtea obligații, poate că numele său ar fi lăsat în istorie un ecou mai adînc decît cel al lui Gluck, în orice caz ar fi împărțit gloria cu acesta".

Și moralistul Romain Rolland, militantul pentru valoare etică în muzicologie, adaugă :

„Dar aici se vede dreptatea morală a unora dintre hotărîrile istoriei, nu e de ajuns să ai talent în artă, și nici măcar nu e de ajuns să adaugi la talent hărnicia, e

Dreptatea morală a unora dintre hotărîrile istoriei...

nevoie și de *caracter*. Compunînd mult mai puțină muzică decît alți zece compozitori germani din secolul al 18-lea — decît Hasse, decît Graun, decît Telemann — Gluck a realizat acea operă pentru care adunaseră ceilalți materialele... Aceasta pentru că și-a dominat, cu o măreață disciplină, arta și geniul. A fost un om, ceilalți au fost compozitori. Și chiar în muzică nu e de ajuns".

Gluck ocupă un loc special în portretistica muzicală a lui Romain Rolland. Fascinat de parfumul, de noblețea morală, de sinceritatea artei lui Gluck, Rolland îi analizează cu măiestrie izvoarele istorice, îi indică cu claritate locul în panoramicul muzicii franceze, în istoria artei sunetelor. Subliniind permanent ideea că măreția artei lui Gluck a stat tocmai în faptul că ea a fost umană prin esența ei, populară, în sensul cel mai înalt al cuvîntului, așa cum o cereau Enciclopediștii, în opoziție cu arta prea aristocratică a lui Rameau, R. Rolland ajunge la concluzia — cu argumente care nu găsesc replici —, că „Revoluția lui Gluck, ceea ce explică forța ei, nu a fost doar rezultatul geniului său, ci al unui întreg secol de gîndire".

Interesant este faptul că R. Rolland preferă în locul partiturii la *Orfeu*, partitură cu o valoare autentificată [de istorie în primul rînd], opera *Alcesta* — „această tragedie pusă pe muzică, această lucrare elaborată de autorul ei cu cel mai înalt grad de conștiință", opera în care compozitorul a avut cel mai limpede conștiința reformei sale dramatice).

„Încă și astăzi, scria în primele decenii ale veacului Romain Rolland — (scriitorul care de altfel nu întotdeauna l-a iubit întrutotul pe Wagner), între atîtea opere searbăde sau pedante, încărcate de fleșăreală retorică, de pretențioase locuri comune, de exagerări oratorice, de nerozii sentimentale, nu mai puțin insipide decît nesuferitele spirite ale operei din secolul al 18-lea, anterioare lui Gluck, încă și astăzi *Alcesta* rămîne un model al teatrului muzical, așa cum ar trebui el să fie, așa cum n-a fost aproape niciodată de atunci, chiar la cei mai mari,

chiar la cel mai mare : Wagner... așa cum n-a mai fost aproape niciodată nici chiar la Gluck".

Admirator al măreției gîndirii lui Gluck, acest Corneille al muzicii, Romain Rolland revine mereu asupra caracterului european, internațional al operei compozitorului, și demonstrîndu-și teza, scriitorul nu-l compară pe Gluck doar cu Rameau (promotor al unei arte exclusiv franceze cum spunea scriitorul), ci insistă asupra relațiilor sale cu arta haendeliană, vorbește despre influența sa în Germania, influența sa asupra lui Mozart și Beethoven, analizează modul în care Gluck a pus capăt luptei dintre italienisme și opera francezilor, despre modul în care sfărîmînd italienismul, Gluck s-a slujit de el ; analizează drumurile pe care Gluck le-a deschis operei lui Grétry, Méhul, Gossec.

Și, preocupat de tendințele majore ale evoluției artei franceze, Rolland dedică un studiu personalității și operei lui Grétry. Analizînd cîteva din ideile *Memoriilor* lui Grétry, R. Rolland scrie, ca de obicei, o pagină de farmec literar asupra compozitorului și, subliniind semnificațiile operei sale cu ajutorul acestor *Confesiuni*, enunță în cele din urmă o ipoteză de care va trebui să țină seama, cred, orice cercetător, care-și va propune o privire de sinteză asupra muzicii ultimului secol. „Dacă la Grétry, forța creației personale ar fi egalat forța prevestitoare a inteligenței — nota Romain Rolland — el ar fi fost unul din primele genii muzicale ale lumii ; o bună parte din evoluția muzicală a secolului al 19-lea se oglindește în acest spirit al vechii Franțe și grație lui se realizează joncțiunea dintre arta lui Pergolesi cu arta lui Wagner, a lui Liszt și a lui Richard Strauss".

Îndrăzneala de a lansa punți în istorie...

Sigur că îți trebuie îndrăzneală dar și libertatea neprofesionistului aș spune, pentru a lansa asemenea punți de legătură în istorie, punți de legătură care, în orice caz, creează pentru orice exeget semne de întrebare.

Un studiu al lui Romain Rolland intitulat *Călătorie muzicală prin Europa veacului al 18-lea* — ne permite să studiem și opera altor creatori ai vremii.

Călătorind prin muzica Italiei secolului al 18-lea — călătorie pe care o realizează pelerinajul întreprins de englezul Charles Burney, însemnările muzicale ale unor călători de talia lui Montesquieu, Lalande, Grétry, Dittersdorf, Mozart, Goethe — călătorind prin muzica italiană a veacului al 18-lea, Rolland subliniază locul deosebit pe care l-au avut orașele Peninsulei în istoria muzicii, faptul că — „o țară care iradia arta în Europa, putea fi considerată în întregul continent drept pămîntul sfînt al muzicii".

Rolland este atras de mărturiile care vorbesc despre marea pasiune a italienilor la Neapoli, la Florența, la Veneția și Genova, la Milano și Bologna, la Padova și Roma pentru muzica vocală, pentru operă dar și pentru muzica instrumentală.

Italia a fost țara marilor instrumentiști. Arta viorii era specific italiană — scria Romain Rolland — Corelli și Vivaldi au fost modele pentru maeștri germani. Vîrsta de aur pentru muzica italiană de vioară se întinde între 1720 și 1750. E vremea lui Locatelli, Tartini, Vivaldi și Veracini. Mari compozitori și virtuozi, acești maeștri se caracterizau printr-o severitate a gustului.

Marile portrete muzicale ale lui Rolland se înscriu în ciclul *Viețile oamenilor iluștri* — ciclu care începe în anul 1905 cu viața lui Michelangelo, continuă cu *Viața lui Tolstoi* (1911), cu Viața lui Mahatma Gandhi (1923) și cu alte cîteva lucrări, cărți — cum scrie Romain Rolland — care „nu au fost concepute pentru a linguși orgoliul celor ambițioși" ci caută să șteargă granițele timpului și să reînvie poporul eroilor, caută pilda și prietenia tuturor acelora ce se simțeau singuri, fără sprijin în lupta vieții.

Captivat de viața oamenilor mari, Romain Rolland se apropie de „muzica plină de eroism și cutezanță a lui Haendel". Deși a ajuns mult mai devreme decît Bach la deplina stăpînire a stilului său — scria Romain Rolland — Haendel nu s-a fixat la o anumită formă de artă. Geniul său nu e dintre cele care merg pe un singur drum și urcă pînă la capăt. Scopul lui e să facă bine tot ce face : toate drumurile sînt pentru el la fel de bune. Voința sa artistică este obiectivă : ea se adaptează

miilor de spectacole ale vieții poporului, timpului în care trăiește, suferă influențe, învinge obstacole, împrumută uneori stilul și gîndirea altora. Dar puterea de asimilare și echilibrul acestui creator este atît de mare încît el nu e niciodată dominat de mulțimea de impresii străine ; totul este imediat absorbit și clasat. Acest suflet imens e ca o mare căreia toate fluviile universului nu-i pot potoli setea, nici tulbura seninătatea".

„Plin de seva muzicală a Europei și timpului său — va continua ideea Romain Rolland — pătruns de muzica bogată a naturii, a cîntecului izvoarelor, a pădurilor și păsărilor care i-au inspirat pagini pitorești — Haendel scrie, compune, așa cum alții vorbesc sau respiră".

Haendel compune cum alții vorbesc sau respiră...

Rolland este un analist muzical de clasă. Înainte ca *Jean Christophe* să-i aducă elogiile Europei, Rolland se impusese lumii artistice prin studiile publicate în paginile „Revistei Muzicale", prin analizele ce le făcea în cursurile pe care le ținea la Sorbona.

Așa cum s-a observat, scriitorul și omul de știință apar cu rezultate fericite în analizele sale, studiile fiind întemeiate întotdeauna pe contextul istoric.

Remarcabil este, din acest punct de vedere, eseul despre *Berlioz* și dincolo de orice obiecțiuni, de orice comparații, atașamentul său e net ferm de la început ; „fie că te atrage fie că nu, una singură din operele sale, o singură operă a sa, o parte din *Simfonia fantastică*, uvertura la *Benvenuto Cellini* — toate dovedesc mai mult geniu, o spun fără teamă, decît întreaga muzică franceză din secolul lui. Aș mai înțelege — continua Romain Rolland — să fie discutat în patria lui Beethoven și a lui Bach. Dar la noi, pe cine îi putem opune din toată muzica noastră ? Gluck a fost o personalitate superioară. César Frank, de asemenea. N-au fost însă genii de dimensiunile lui... Dacă geniul este o forță creatoare, nu văd în toată istoria muzicii mai mult de 4 sau 5 compozitori de talia lui Berlioz. Și dacă fac abstracție de Beethoven, Mozart, Bach, Haendel și Wagner, nu mai cunosc, în arta muzicală, pe cineva care să-i fie egal".

Pentru Rolland, Berlioz nu e un compozitor, e însăși muzica, nu e opera unei vieți întregi care se desfășoară larg, ci a cîtorva ani de viață, nu e cursul unui fluviu mare, ca la Wagner sau Beethoven, e o explozie de geniu, ale cărui flăcări luminează o clipă tot cerul, apoi se sting puțin cîte puțin în noapte.

Pentru R. Rolland originalitatea lui Berlioz stă în faptul că a avut instinctul muzicii, și scriitorul îl definește pe Berlioz prin cuvintele lui Taine despre artistul romantic : „plebeul modern, bogat înzestrat cu daruri și dorinți, care, ajuns pentru prima dată pe culmile lumii, își dezvăluie zgomotos frămîntarea sufletului și a minții".

Și dacă e vorba de predilecții din opera lui Berlioz, Romain Rolland se oprește la *Recviem* și la *Romeo și Julieta*. „Sînt cele două opere capitale ale vieții lui Berlioz, două opere care pot fi prețuite foarte deosebit, dar ambele deschid artei două largi drumuri noi, amîndouă sînt așezate ca niște arcade gigantice, pe drumul triumfal al revoluției pe care Berlioz a inițiat-o în muzică".

Entuziasmat, Romain Rolland ajunge să exclame : „*Romeo și Julieta*, o operă într-adevăr extraordinară. Insulă minunată unde se ridică templul artei pure. În ceea ce mă privește, nu numai că o socotesc egală cu cele mai puternice creații wagneriene, dar o cred mai fecundă în învățăminte și în posibilități pentru artă, — posibilități — adaugă Rolland — pe care arta franceză contemporană nu le-a folosit încă de ajuns".

Este o exclamație patetică, dar regăsim aici subiectivismele care pe bună dreptate i s-au reproșat lui Romain Rolland.

Dragostea totală pentru muzica franceză, lupta pe care o dă pentru impunerea valorilor țării sale nu-l puteau împiedica să vadă unicele, suveranele valori ale creației wagneriene.

Așa cum istoria criticii muzicale a demonstrat, ararareori contemporanii au avut noțiunea precisă a valorii epocii lor, foarte rar și foarte puțini au putut să aprecieze exact fenomenul artistic al vremurilor în care trăiau. Și, poate că, într-un fel, este și firesc să fie așa. Surprinzător însă că, un artist care a înțeles pe nein-

țeleșii unor epoci mai îndepărtate, nu se găsește printre spiritele clarvăzătoare care își însușesc cu interes și cuceririle artei contemporane. Romain Rolland manifestă o relativă receptivitate pentru contemporanii săi, pe unii dintre ei ajungînd chiar să-i clasifice drept — „elevii netalentați de la Schola Cantorum care, uitînd pînă și de modestia lui Vincent d'Indy, au început să fure de ici de colo și ne blagoslovesc cu diferite grupulețe și programe". O anumită opacitate își face loc în întîlnirea lui Romain Rolland cu muzica lui Debussy, Ravel, De Falla, cu muzica unora din grupul „celor 5", cu muzica lui Richard Strauss.

Cum să ne explicăm relativa receptivitate față de contemporanii săi?

Gluck, Lully, Haendel, Berlioz, Wagner, Hugo Wolf — multora dintre marii compozitori ai lumii le-a dedicat Romain Rolland pagini inspirate. Dar crezul artistic, evoluția gîndirii estetice a lui R. Rolland o găsim în cărțile despre Beethoven, — căci începînd cu micromonografia *Viața lui Beethoven* scrisă în 1902, pînă la *Catedrala întreruptă* — Beethoven a fost pasiunea de o viață a lui Romain Rolland.

Alături de Shakespeare, Beethoven a fost marele zeu al tinereții scriitorului. „În drumul ce m-a dus spre Beethoven, am întîlnit multe chipuri ce m-au oprit în loc ; ele aveau ce-mi povesti, iar eu sînt întotdeauna gata să ascult, m-am născut pentru a fi confidentul celor vii și celor morți" și mult i-a „povestit" Beethoven lui Romain Rolland.

„Beethoven — scria Romain Rolland — m-a urmărit din prima adolescență și mă va urmări pînă la urmă".

Scrutînd continuu tainele artei beethoveniene, Romain Rolland relevă permanent dorința de a oferi prin Beethoven un model de creator ideal în slujba umanismului. „Zugrăvindu-l pe el, îi zugrăvesc neamul, visul nostru, pe noi înșine. Pe noi și Fericirea... fericirea încercărilor, fericirea muncii, a luptei, a suferinței înfrînte, fericirea victoriei asupra propriei noastre persoane, fericirea destinului fecundat, supus, unit cu tine însuți".

În adulația sa pentru Beethoven, Romain Rolland este citeodată exclusivist, și în momentul în care își per-

mite să afirme că „Beethoven este primul muzician dintre toți muzicienii", trebuie să credem că, în acea clipă, a uitat de existența lui Johann Sebastian Bach. Dar să subliniem : o asemenea exaltare aparține mai mult adolescenței, tinereții scriitorului, Beethoven reprezentînd atunci pentru Romain Rolland un unicat, un geniu ce a întemeiat definitiv și pentru totdeauna o nouă eră în artă și dincolo de ea nu mai există progres și dezvoltare.

„Beethoven primul muzician dintre toți muzicienii"

Cu fiecare nou volum dedicat lui Beethoven, Romain Rolland își completează, își maturizează viziunea asupra creației beethoveniene, cu fiecare volum încearcă să detecteze în opera beethoveniană noi energii pentru spiritul ascultătorului.

„Iubitul Beethoven — scria Romain Rolland în anul 1901 —, alții au lăudat îndeajuns măreția sa ca artist, dar el este ceva mai mult decît primul muzician dintre toți muzicienii. El este cea mai eroică forță a artei moderne, cel mai mare și mai devotat prieten al tuturor oamenilor... El este izvorul unei contagioase încrederi în viață, el ne-a învățat sentimentul fericirii în luptă. Ce victorie se poate compara cu aceasta, ce bătălie a lui Bonaparte, ce soare de la Austerlitz poate egala această tensiune supraomenească, această strălucită victorie a spiritului pe pămînt, acest triumf pe care un om sărac, bolnav și însingurat, adevărată întruchipare a nenorocirii omenești, un om căruia viața i-a refuzat orice bucurie, a transformat amărăciunea în bucurie pentru a o aduce lumii. El făurește această fericire din propria sa nefericire, după cum a spus-o odată el însuși în mîndrele cuvinte care îi rezumă viața, și sînt o deviză pentru orice suflet eroic : *prin suferință spre bucurie*".

Un punct de continuă atracție pentru Romain Rolland în opera lui Beethoven : *Eroica* — *Simfonia a 3-a* „caravela lui Columb, care cea dintîi ajunge la coasta Continentului necunoscut".

Această simfonie — scria Romain Rolland — apare ca un miracol, chiar și în opera lui Beethoven. Dacă ulterior el a mers mai departe, niciodată totuși nu a mai

făcut dintr-odată un pas așa de mare, căci „este una din Marile zile ale muzicii. Ea deschide o eră".

În anul 1804, în anul în care încheia *Eroica*, Beethoven gîndea *Appassionata*, înfăptuind, în muzica pentru pian, cum spune Romain Rolland, o victorie la fel cu cea pe care o cîștigase în muzica pentru orchestră.

„*Appassionata* — scria Romain Rolland — este o operă excepțională pentru conținutul psihic al dramei lăuntrice, pentru unicitatea formei — bloc, de unde ciocanul ciclopilor n-ar putea smulge nici o așchie, prin tensiunea neîntreruptă, prin îngemănarea logică, prin corpul atletic, fără drapare, fără podoabe, unde totul este mușchi și osatură... îmbrăcate în carne solidă și tare... prin relieful violent pe care se proiectează o lumină de bronz, fraze monumentale, asemenea inscripțiilor romane pe frontonul unui arc de triumf, prin acest stil esențial, prin acest caracter al Veșniciei.

Beethoven a reușit să construiască în muzică monumentul nepieritor al unei vîrste a omenirii, tipul de artă clasică în care se fixează pentru totdeauna armonia unuia din marile ceasuri ale spiritului, desăvîrșitul echilibru între forțele lăuntrice, deplina împăcare a gîndirii cu materia folosită și îmblînzită. *Appassionata* e vrednică să ia loc între o frescă a Sixtinei și o tragedie de Corneille. E din aceeași familie".

Unul dintre marile ceasuri ale spiritului...

De la studiul biografic *Viața lui Beethoven* la volumul *Finita Comedia*, ultima secvență din ciclul *Marile epoci creatoare*, Romain Rolland adîncește analiza fenomenului beethovenian, pe parcursul a aproape jumătate de veac.

Treptat, exaltarea se temperează și se face tot mai simțită o optică analitică, științifică, începe să-i înțeleagă nu numai pe Beethoven energicul, voluntarul ci și pe acel Beethoven al liniștei interioare, pe creatorul Simfoniei a 9-a, pe creatorul „fluviului în care s-au unit și s-au împletit multe torente, venite de foarte departe și din regiunile cele mai felurite, de visuri, de vreri, de oameni din toate veacurile".

Redactor : **IANCA STAICOVICI**
Tehnoredactor : **GEORGE MĂGUREANU**

Bun de tipar : 7.IX.1987. Coli de tipar : 12,75

Tiparul executat sub cda. 291 la I.P. „13 Decembrie 1918"

EDITURA MUZICALĂ

Lei 22,50.